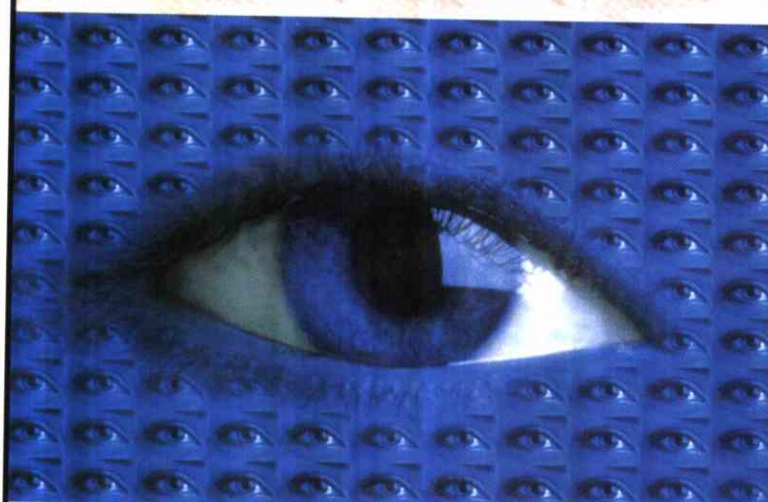
انتشارات نیلوفر

نقد ادبی و دموکراسی

جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید



حسین پاینده

چاپ دوم

نقد ادبی و دموکراسی

جُستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید

نقد ادبی و دموکراسی

جُستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید

حسین پاینده

انتشارات نیلوفر

پاینده، حسین، ۱۳۴۱ ـ
نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید / حسین پاینده. ـ
تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.
۲۸۸ ص.
ISBN 978-964-448-309-7
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
۱. نقد ادبی. الف. عنوان. ب. عنوان: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید.
PN۸۱ / ۲۴پ ۷ن
۸۰۱/۹۵
کتابخانه ملی ایران
۸۵ـ۱۴۴۲۷ م

انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۶۴۶۱۱۱۷

حسین پاینده
نقد ادبی و دموکراسی
جُستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید
چاپ اول: ۱۳۸۵
چاپ دوم: پاییز ۱۳۸۸
چاپ گلشن
شمارگان: ۱۶۵۰ نسخه

شابک: ۹۷۸ـ۹۶۴ـ۴۴۸ـ۳۰۹ـ۷
۴۸۰۰ تومان

فهرست

مقدمه

سوگند به قلم و آنچه [با آن] می‌نویسند.
(*قرآن*، سوره‌ی قلم، آیه‌ی ۱)

برای آن عده از علاقه‌مندان و پژوهشگرانِ مباحثِ نظریه و نقد ادبی که ادبیات را ساحتی متمایز از، یا حتی ناسازگار با، ملاحظات سیاسی می‌پندارند، چه بسا عنوان کتاب حاضر شگفتی‌آور جلوه کند. شاید این پرسش برای ایشان مطرح شود که «چه نسبتی است بین نقد ادبی و دموکراسی؟». مقصود از انتخاب این عنوان، عطف توجه به موضوعی است که از چندین سال پیش فکر من را به خود مشغول کرده است. در فرهنگ‌های غربی، شکل‌گیریِ انواع و اقسام جنبش‌های ادبیِ جدید، یا رواج یافتنِ سبک‌های ادبیِ نو، همواره ملازم بوده است با نظریه‌پردازی درباره‌ی ماهیتِ ادبیات و شیوه‌های تبیین معنای متون ادبی. از این رو، تاریخ ادبیات غرب، تاریخ شکل‌گیریِ نظریه‌های نقادانه نیز هست.

اِعمال کردن این نظریه‌ها و بحث در خصوص چندوچونِ معنای متون ادبی، در زمره‌ی جذاب‌ترین حوزه‌های مطالعات ادبی بوده است. با استناد به فهرست کتاب‌های ناشرانِ مشهور در دنیای غرب، یا ایضاً با استناد به نمایه‌ی نشریات ادبیِ غربی، می‌توان مدعی شد که در این کشورها هر سال صدها عنوان کتاب و مقاله در زمینه‌ی نقد ادبی منتشر می‌شود. همچنین بررسیِ برنامه‌های درسیِ دانشگاه‌های غربی نشان می‌دهد که نقد ادبی جزو مهم‌ترین درس‌هایی است که در رشته‌ی ادبیات به دانشجویان آموخته می‌شود.

متقابلاً حتی اجمالی‌ترین بررسی درباره‌ی وضعیت نقد ادبی در کشور ما حکایت از آن دارد که این حوزه از مطالعات ادبی هنوز در زمره‌ی عقب‌افتاده‌ترین و کم‌منبع‌ترین بخش‌های رشته‌ی ادبیات است. نه فقط شمار کتاب‌های مربوط به نقد ادبی در ایران بسیار کم است، بلکه اکثر کتاب‌ها و مقاله‌هایی که با عنوان «نقدی بر» آثار فلان شاعر یا بهمان داستان‌نویس منتشر شده‌اند، بیشتر مبیِّنِ پسندهای شخصی و احساس خشنودی یا ناخشنودیِ شخصِ منتقد از اثرِ مورد نظر است تا نشان‌دهنده‌ی بررسی‌ای متکی به نظریه‌های ادبی از چگونگیِ شکل‌گیری و القای معنا در آن آثار. به طریق اولی، شرکت کردن در بسیاری از جلسه‌هایی که در نقد رمانی جدید یا مجموعه شعری جدید تشکیل می‌شوند، توقعات کسانی را که با نقد ادبیِ جدی و آکادمیک آشنا باشند برنمی‌آوَرَد زیرا منتقدانِ سخنران در این جلسه‌ها غالباً خاطراتِ شخصیِ خود را از اولین بار که کتابی از آن نویسنده را خوانده‌اند بازمی‌گویند، یا به اظهارات نویسنده در مصاحبه‌هایش استناد می‌کنند، و دست‌آخر هم اثر را «ضعیف» یا «بسیار خوب» می‌نامند. به نظر می‌رسد یگانه اتفاقی که در این جلسات نمی‌افتد، همان کاری

است که در نظریه و نقد ادبی نقطه‌ی آغاز هرگونه کاوش نقادانه محسوب می‌شود: «قرائت تنگاتنگ»[1] و بررسیِ دقیق متن به منظور یافتنِ نظامی معنایی در آن.

می‌توان استدلال کرد که وضعیت نقد ادبی در دانشگاه‌های ما، به مراتب وخیم‌تر از وضعیت آن در بیرون از دانشگاه است. در فهرست درس‌های رشته‌ی ادبیات فارسی در مقاطع تحصیلات تکمیلی، هنوز درسی به نام نظریه و نقد ادبی اساساً وجود ندارد. در مقطع لیسانس، دانشجویان رشته‌ی ادبیات فارسی فقط دو واحد نقد ادبی می‌خوانند که آن هم فقط در سال‌های اخیر امکان‌پذیر شده است. بدین ترتیب، پیداست که ضرورت نقد ادبی، یا جایگاه نقد ادبی در مطالعات ادبی، هنوز به درستی در دانشگاه‌های ما تشخیص داده نشده و در برنامه‌ریزی‌های آموزشی برای تربیت کردن متخصصان علوم انسانی ملحوظ نگردیده است. با این اوصاف، نباید تعجب کرد که دانش‌آموختگانِ رشته‌ی ادبیات فارسی نمی‌توانند آن‌چنان که باید با نوشتن مقاله‌ها و کتاب‌های نقادانه، در پیشبرد مطالعات ادبی یا پژوهش در زمینه‌ی ادبیات، عملکردی مؤثر داشته باشند.

چرا نقد ادبی در کشور ما نهادینه نشده است؟ چرا به ضرورت گنجاندن نقد ادبی در برنامه‌های درسیِ دانشگاهی پی نبرده‌ایم؟ چرا در ایران نقد ادبی به مفهوم راستینِ آن نداریم و وقتی سخن از نقد به میان آورده می‌شود، اغلب، آن را با تحسین کردن فلان نویسنده یا مذمت و ایراد گرفتن از بهمان شاعر اشتباه می‌گیریم؟ در کتاب حاضر استدلال می‌شود که علت بنیادیِ نضج نگرفتنِ نقد ادبی در کشور ما، فقدان

1. close reading

ذهنیتِ دموکراتیک است. فراگیری یا تدریسِ نظریه‌های ادبی و ایضاً پرداختن به نقد عملیِ متون ادبی، ممکن نمی‌شود مگر آن‌که نخست به ضرورت نقد (به مفهوم عامِ کلمه) پی ببریم و جایگاه آن را در زندگیِ شخصی و روابط میان‌فردی با سایر آحاد جامعه تشخیص دهیم. شهروندی که پایه‌ای‌ترین حقوق مدنیِ خود را به درستی نمی‌شناسد و قادر نیست نقادانه به نحوه‌ی رتق‌وفتقِ امور در جامعه بنگرد، هرگز نمی‌تواند معنای یک متن را (خواه ادبی و خواه جز آن) نقادانه بررسی کند. ادبیات: گفتمانی است درباره‌ی زندگی و پیچیدگیِ تجربه‌های ما انسان‌ها. آن کسانی که در زندگیِ واقعی از تفکر نقادانه درباره‌ی تجربه‌های حیات اجتماعیِ خویش عاجز هستند، نمی‌توانند به کاویدن نقادانه‌ی پیچیدگی‌های متون ادبی علاقه‌مند شوند. به همین منوال، آن کسانی که تحمل ارزیابیِ نقادانه از اندیشه‌ها و رفتارِ خود را ندارند، طبیعتاً از قوای ذهنیِ لازم برای ارزیابیِ نقادانه‌ی صناعت‌ها و مضامین متون ادبی هم نمی‌توانند برخوردار باشند. شرط لازم برای نگرش نقادانه به حیات اجتماعی، یا نَفْسِ خود، باور داشتن به دموکراسی است. فقدان این نگرش نقادانه و باور نداشتن به دموکراسی باعث می‌شود تا نظریه‌های ادبی جدید موضوعاتی نامربوط به زندگی جلوه کنند و به همین ترتیب اِعمال کردن این نظریه‌ها به منظور نقد متون ادبی کاری بی‌ثمر — و در بهترین حالت، تفنّنِ افرادِ عاطل و بی‌غم — محسوب گردد.

نظریه‌های ادبی و نقد ادبی نمی‌توانند در محیط‌های آکادمیک به موضوعی علاقه‌برانگیز یا مشوّقِ پژوهش تبدیل شوند مگر این‌که تکثر صداهای متباین و حتی متخالف را بپذیریم و باور داشته باشیم که مطرح شدن یا ترویجِ آراء و افکار گوناگون، حق انکارناپذیرِ همه‌ی

انسان‌هاست. نقد ادبی از یونان باستان (مهد دموکراسی) برآمد. مجادله‌های ارسطو با استاد خود افلاطون میسّر نشد مگر به مدد ذهنیت دموکراتیکِ اندیشمندانِ یونانی و غلبه‌ی حال‌وهوایی دموکراتیک بر حیات اجتماعی یونانیانَ و روابط ایشان با یکدیگر. گسترش و پیچیده‌تر شدنِ نظریه‌های ادبی و پیدایش انواع و اقسام رهیافت‌های نقد ادبی در غرب، ثمره‌ی چنین شالوده‌ی محکمی برای پرورش اندیشه است. نقد فرمالیستی، نقد مبتنی بر واکنش خواننده، نقد مارکسیستی، نقد ساختارگرایانه، نقد روانکاوانه، نقد فمینیستی، نقد تاریخ‌گرایانه‌ی جدید، نقد واسازانه، نقد فرهنگی، نقد پسااستعماری، نقد اسطوره‌ای و کهن‌الگویی، نقد پدیدارشناسانه، نقد نشانه‌شناسانه و انواع نقدهای موسوم به پساساختارگرایانه، عناوین رهیافت‌هایی هستند که در فقدان زمینه‌ای دموکراتیک، یا بدون برخورداری از ذهنیتی دموکراتیک، نمی‌توانسته‌اند به وجود آیند بدون آن‌که به حذف یکدیگر منجر شوند.

کتاب حاضر مجموعه‌ای از جستارهای گوناگون درباره‌ی نظریه و نقد ادبی جدید است که با هدف دامن زده به تکثر آراء و نیز به منظور تأکید بر شالوده‌ی دموکراتیک این حوزه از علوم انسانی منتشر می‌شود. بحث نظری درباره‌ی رابطه‌ی ارگانیک بین دموکراسی و نقد ادبی، به‌طور خاص در مقاله‌ای با عنوان «نقد ادبی و دموکراسی» ارائه شده است، اما هر یک از جستارهای این کتاب، از راه معرفی یا کاربرد نظریه‌های نقادانه، می‌کوشد تا بر همان برنهادِ اصلی‌ای تأکید گذارد که پیشتر اشاره شد: نقد ادبی یعنی باور داشتن به تفاوت و حتی تباین اندیشه‌ها. نقطه‌ی پیوندِ جستارهای کتاب حاضر، همزیستیِ رهیافت‌های متمایزی است که هر کدام به شیوه‌ی خاصِ خود پرتوی روشنی‌بخش بر معنای متون ادبی می‌افکند. بخش بزرگی از مطالب این

کتاب به «مطالعات فرهنگی» مربوط می‌شود که در زمره‌ی متأخرترین و یقیناً پُرطرفدارترین رهیافت‌ها در نظریه و نقد ادبی جدید است. اختصاص این حجم از کتاب حاضر به مطالعات فرهنگی بویژه به این دلیل صورت گرفته است که ماهیت میان‌رشته‌ای این رویکردِ نو، تبلور تمام‌عیاری است از همان اصل دموکراتیکی که همه‌ی ما را به درهم‌آمیختن صداها ــ و نه حذف آن‌ها ــ فرامی‌خوانَد.

امیدوارم انتشار این کتاب به شکل‌گیریِ اندیشه‌ی دموکراتیکی یاری برساند که نهایتاً نه فقط زمینه‌ی مناسبی برای آموختن و به‌کارگیری نقد ادبی فراهم می‌کند، بلکه همچنین شیوه‌ی تفکر ما را درباره‌ی حیات اجتماعی‌مان و نیز واکنش ما را به پدیده‌های پیرامون‌مان دگرگون خواهد کرد.

حسین پاینده

شهریور ۱۳۸۵

توضیحی درباره‌ی ارجاعات

در این کتاب، برای ارجاع به منابع و نیز ذکر مشخصات کتاب‌شناختیِ منابع و مآخذ، از نظام ارجاع‌دهیِ MLA استفاده شده است. به پیروی از این شیوه‌ی رایج در کتاب‌ها و مقاله‌های مربوط به ادبیات و علوم انسانی، بعد از هر نقل‌قول یا اشاره‌ای به یک منبع، چنانچه نام منبع در متن ذکر شده باشد، صرفاً شماره‌ی صفحه‌ی مورد نظر در پرانتز قید شده و به منظور اجتناب از تکرار، بقیه‌ی اطلاعات کتاب‌شناختی در فهرست «مراجع» در پایان مقاله مشخص گردیده است.

مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید

مقدمه

یکی از معضلات نقد ادبی در کشور ما، جایگاه تعیین‌کننده‌ای است که در بررسی متن برای مؤلف قائل هستیم. اکثر مقالات نقد، خواه نقد آثار ادبیِ معاصر و خواه بویژه نقد آثار کلاسیک، با این پیش‌فرض نوشته می‌شوند که برای فهم معنای این متونْ ناگزیر باید با شرح‌حال مؤلف آشنا بود، زیرا متن از ذهن نویسنده تراوش کرده است و بدون دانستن موضوعاتی از قبیل این‌که مؤلف چه پس‌زمینه‌ی خانوادگی‌ای داشته، یا در کجا دوره‌ی کودکی و نوجوانی را سپری کرده، یا به کدام مرام باور داشته است، نمی‌توان معنای آثار نوشته شده به قلم آن مؤلف را دریافت. به سخن دیگر، در روش‌شناسیِ رایج در مطالعات ادبی در کشور ما، متن هنوز حاشیه‌ای بر شخصیت نویسنده محسوب می‌گردد. به عبارتی، سرچشمه یا خاستگاه معنا شخصیت مؤلف است و نه خودِ متن. به تبعِ این دیدگاه، نقد ادبی هم غالباً فروکاسته می‌شود به بازگویی «حقایقی» ظاهراً قطعی و مناقشه‌ناپذیر درباره‌ی احوال نویسنده و تلاش برای اثبات این‌که دانستن این «حقایق» چقدر خواندن و فهم متونِ نوشته‌شده به قلم آن نویسنده را بر خواننده تسهیل می‌کند.

توجه به جایگاه مؤلف در نظریه و نقد ادبی، مسبوق به سابقه‌ای بسیار طولانی است و قدمت آن به بیش از سه قرن پیش از میلاد مسیح (ع) می‌رسد. افلاطون نخستین فیلسوفی بود که این توجه را در قالب یک نظریه (محاکات) تدوین کرد و در رساله‌ی **جمهوری** به بحث درباره‌ی این موضوع پرداخت که شاعر کیست و شعر گفتنش حکمِ انجام دادنِ چه کاری را دارد. از این رو، می‌توان گفت بیش از دو هزار سال پیش نظریه‌ی ادبی با عطف توجه به مؤلف آغاز شد و از آن پس تا به امروز در هر نظریه‌ی جدیدی که درباره‌ی ماهیت و کارکرد ادبیات یا نحوه‌ی بررسی متون ادبی توسط نظریه‌پردازانِ گوناگون مطرح شده، به نحوی از انحاء به همین مسئله‌ی بنیادین پرداخته شده و دیدگاهی راجع به آن مطرح گردیده است.

اما آنچه بویژه بررسی جایگاه مؤلف را در کشور ما ضروری می‌کند این است که به نظر می‌رسد قدمت چند هزار ساله‌ی مسئله‌ی مؤلف در نظریه‌های گوناگون ادبی از زمان افلاطون تا به امروز، چندان در پیچیده کردن نگرش پژوهشگران و منتقدان ادبیِ ما به این موضوع تأثیری نداشته است و بخصوص نظریات جدیدتری که از قرن بیستم به این سو در این باره مطرح شده‌اند، هنوز آن‌گونه که باید شناخته شده نیستند. دیدگاه مؤلف‌محور نه فقط در نقد متون ادبی در کشور ما غلبه‌ای بلامنازع دارد، بلکه اساساً یگانه شیوه‌ی رسمیِ تدریس ادبیات فارسی در دانشگاه‌های ما نیز هست. پیامد این منظر ساده‌پندارانه که «هر متنی از ذهن و شخصیت مؤلف نشئت می‌گیرد، پس باید ابتدا زندگینامه‌ی مؤلف را شناخت تا بعد بتوان معنای متن را کشف کرد»، سترون شدن پژوهش‌های ادبی بوده است. این باور که معنای متون ادبی را باید «کشف» کرد، خود دلالت بر این دارد که معنا امری از پیش

تعیین‌شده و «پنهان‌شده» و ثابت و واحد است و در آن نمی‌توان مناقشه کرد زیرا «حقایق زندگینامه‌ای» محلی برای جدل باقی نمی‌گذارند. این دیدگاه علاوه بر این‌که مخل روحیه‌ی پژوهشگری و نقد است، منجر به این گرایش انفعال‌گرایانه شده است که بنابر این، متون ادبی را فقط می‌توان فراگرفت.

مقاله‌ی حاضر کوششی است برای پرتوافشانی بر پیچیدگی‌های مسئله‌ی جایگاه مؤلف در برخی از مهم‌ترین نظریه‌های ادبی مدرن. به این منظور، در بخش بعدی، سه نظریه‌ی نقادانه که هر یک سهم بسزایی در شکل‌گیری دیدگاه‌های جدید درباره‌ی مؤلف داشته‌اند، بر مبنای تقدم و تأخرِ پیدایش این نظریه‌ها، مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند. این سه نظریه عبارت‌اند از «نقد نو»، فرمالیسم روسی و پساساختارگرایی. بخش پایانیِ مقاله، به ارائه‌ی جمع‌بندی از بحث‌های مربوط به جایگاه مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید اختصاص دارد.

بحث و بررسی

۱. «نقد نو»

در نظریه‌های ادبی، هر چقدر به دوره‌ی معاصر نزدیک‌تر می‌شویم، اهمیت مؤلف در تعیین معنای متن کاهش می‌یابد. به عبارتی، بین بها دادن به منزلت مؤلف از یک سو و برجسته کردن کیفیات ادبیِ متن از سوی دیگر، نسبتی معکوس وجود دارد. در غالب نظریه‌های رایج تا پیش از پیدایش «نقد نو» در دهه‌ی ۱۹۳۰، مؤلف «خداوندگار» متن تلقی می‌شد. یعنی فرض بر این بود که مؤلف همچون یک خدا متن را «می‌آفریند» و مقدّراتِ آن را رقم می‌زند. اگر این دیدگاه را بپذیریم که

متن از ذهنیت و نیّات و زندگینامه‌ی مؤلف سرچشمه می‌گیرد و، به عبارتی، مؤلف «صاحب» متن است، آن‌گاه باید نتیجه بگیریم که معنای متن به مؤلف تعلق دارد و هرگونه تفسیر درباره‌ی آن نیز به طریق اولی فقط توسط مؤلف، یا با تأیید مؤلف، می‌تواند اعتبار داشته باشد. با این حساب باید پرسید که نقش منتقد ادبی چیست؟ پاسخِ طرفدارانِ دیدگاه سنتی این بود که منتقد در بهترین حالت صرفاً بر معنایی صحّه می‌گذارد که حاصل نیّت مؤلف، یا منطبق با آن، است. اگر مؤلف «خداوندگارِ» متن است، منتقد ادبی هم حکم «پیامبری» را دارد که آنچه را در متن «وحی» شده است ابلاغ می‌کند. پیداست که در این دیدگاهِ سنتی، بررسی کیفیات ادبیِ خودِ متن یا چندان اهمیتی ندارد و یا صرفاً پس از «کشف» معنای «پنهان» در متن و برای تأیید آن درخور بررسی محسوب می‌گردد.

پیدایش «نقد نو» در نخستین دهه‌های قرن بیستم را باید نقطه‌ی عطفی در این تلقی سنتی درباره‌ی مؤلف دانست. مهم‌ترین برنهاد «منتقدان نو» این بود که معنای متن را صرفاً در خود متن و با بررسی ویژگی‌های آن می‌توان مورد بحث قرار داد. هرگونه ملاحظه‌ی برون‌متنی، از قبیل ملاحظات زندگینامه‌ای یا ملاحظات تاریخی، از عینیت‌مبناییِ نقد می‌کاهد و لذا نباید جایی در فرایند نقد داشته باشد. پیدایش این دیدگاه جدید که مؤلف را از مقام خداوندگاریِ متن خلع می‌کرد، البته حاصل تحولات فکری و نظری‌ای بود که از سده‌ی نوزدهم زمینه‌ی مناسبی برای ظهور گرایش‌های فرمالیستی در نقد ادبی فراهم کرده بودند. برای مثال، شاعر انگلیسی جان کیتس[1] در دهه‌ی

1. John Keats

دوم قرن نوزدهم این نظر را مطرح کرد که شاعرِ توانا می‌بایست از «قابلیت سلبی»[1] برخوردار باشد، یعنی باید بتواند هویت ذهنیِ خود را از راه همدلیِ عاطفی و به طرزی ارتجالی چنان در موضوع شعر مستغرق کند که موقع سرودن شعر، دیگر هویتی از آنِ شخصِ خودش نداشته باشد. بدین ترتیب، مؤلف می‌تواند ابتدا شخصیت خویشتن را نفی کند و سپس واقعیت و پیچیدگی‌های آن را ادراک کند تا سویه‌ای عینیت‌مبنا به نگارش ببخشد و نظام ارزشیِ خود را در تألیف دخیل نکند. از نظری که کیتس مطرح ساخت چنین مستفاد می‌شود که در بررسی شعر یا هر متن ادبی، استناد به ویژگی‌های شخصیتِ مؤلف کاری گمراه‌کننده است زیرا برخلاف آنچه منتقدان سنتی فرض کرده بودند، آن شاعری تواناتر است که عینی‌تر (بدون واسطه قرار دادنِ نَفْسِ خود) شعر بسراید. شکل مشابهی از همین دیدگاه را در نظریه‌پردازی‌های کسان دیگری می‌توان دید که پس از کیتس اصطلاح «فاصله‌ی زیبایی‌شناختی» را در نقد ادبی باب کردند، اصطلاحی که به طریق اولی حاکی از لزوم غیرشخصی کردنِ فرایند تألیف است. باید افزود که مشابه همین نظرات در ضدیت با تبعیت متن از منویّات مؤلف را در آراءِ فیلسوف آلمانی ویلهلم دیلتی[2] و سایر اصحاب نظریه‌ی تأویل[3] می‌توان دید که تقریباً همزمان با کیتس به بررسی فرایند قرائت پرداختند و آن را نه فرایندی منفعلانه بلکه فرایندی توأم با فعالیتِ معناسازانه‌ی خواننده دانستند و با این فرضیه مخالفت کردند که مؤلف بصیرتی برتر از خواننده یا منتقد درباره‌ی معنای متن دارد. از

---

1. Negative Capability
2. Wilhelm Dilthey
3. Hermeneutics

نظر ایشان، هرآنچه مؤلف درباره‌ی معنای متن بگوید، صرفاً حکم یک تفسیر از مجموعه تفاسیر ممکن را دارد و منتقد به جای بازیابیِ معنای مورد نظرِ نویسنده، باید معنای متن را **برسازد**.

اما در قرن بیستم، منتقدی که یکی از محکم‌ترین استدلال‌ها را بر ضد نظریه‌های مؤلف‌محور مطرح ساخت و تأثیر بسزایی در شکل‌گیری آراءِ «منتقدان نو» باقی گذاشت، شاعر بریتانیاییِ آمریکایی‌تبار ت.س. الیوت[1] بود. الیوت در مخالفت با دیدگاه کسانی که اثر ادبی را آینه‌ی تمام‌نمای شخصیت مؤلف می‌پندارند، در مقاله‌ی مشهوری با عنوان «سنت و قریحه‌ی فردی» (۱۹۱۹) استدلال می‌کند که آن هنرمندی در کار خود توفیق می‌یابد که «دائماً از خویشتن درمی‌گذرد و پیوسته شخصیتِ خود را محو می‌کند». الیوت سپس برای روشن کردن این موضوع که مؤلف چگونه شخصیت خویش را در متنی که می‌نویسد محو می‌کند، قیاسی را درباره‌ی نتیجه‌ی حاصل از ترکیب دو گاز در یک فعل‌وانفعال شیمیایی ذکر می‌کند و می‌گوید:

> [اکسیژن و دی‌اکسید گوگرد] وقتی در مجاورت فیلامان پلاتین با یکدیگر ترکیب می‌شوند، اسید گوگرد به وجود می‌آورند. این ترکیب صرفاً زمانی صورت می‌گیرد که پلاتین هم [در این فعل‌وانفعال] وجود داشته باشد. اما در اسیدِ حاصل، هیچ نشانه‌ای از پلاتین نیست و خودِ پلاتین هم ظاهراً از این ترکیب تأثیری نپذیرفته و همچنان متعطل و خنثی و تغییرنیافته باقی مانده است. ذهن شاعر همانند

---

1. T.S. Eliot

آن تکه‌ی پلاتین است. شاید بخشی از ذهن شاعر یا تمام ذهنش بر تجربیاتِ خودِ او تأثیر بگذارد. لیکن هنرمند هر چقدر کمال هنری‌اش بیشتر باشد، در درونش به همان میزان جداییِ تمام‌عیارتری بین او که رنج می‌بَرَد و ذهنی که [متن ادبی را] خلق می‌کند، وجود خواهد داشت؛ و ایضاً به همان میزان، ذهنش شور و هیجانی را که مواد و مصالح کار آن‌اند به نحو کامل‌تری هضم و مستحیل خواهد کرد. (۱۷)

از بحث الیوت این نتیجه برمی‌آید که برای فهم یک متن ادبی، نمی‌توان به مؤلف متن استناد کرد، یا نباید کوشید تا ذهنیت مؤلف و شخصیت او را شناخت یا با بررسیِ متن بازسازی کرد. مؤلف صرفاً با درگذشتن از خود و تبدیل شدن به یک میانجی می‌توان زمینه‌ی نگارش متن را فراهم کند. مؤلف از نظر الیوت کسی است که به سبب دانستگی، درون خود رنج می‌بَرَد؛ اما مؤلف اگر بخواهد موفق به خلق اثری ادبی شود، باید ابتدا شور و هیجانی را که ساختمایه‌های نگارش متن هستند در خود مستحیل کند و بعد دست به نوشتن اثر بزند. به بیان دیگر، تا زمانی که مؤلف ذهن خلاق خود را از شخصیتِ رنج‌کشیده‌اش مجزا نکند، امکان نگارش متن را نخواهد داشت. بنابر این مفروضات، برای فهم معنای متن یا برای نقد متن هم نمی‌توان به اطلاعاتی که شخصیت نویسنده یا باورها و خُلق‌وخوی او را بر ما معلوم می‌کنند استناد کرد، زیرا آنچه موجب نوشتن متن شده، کنار گذاشتن همان شخصیت و باورها و خُلق‌وخو است. الیوت در ادامه‌ی همین مقاله، چنین نتیجه می‌گیرد که:

> شاعر در پی ابراز «شخصیتش» نیست، بلکه واسطه‌ی هنریِ خاصی دارد ــ صرفاً واسطه‌ی هنری و نه شخصیت ــ که تأثرات ذهنی و تجربیات به شیوه‌های غریب و غیرمنتظری در آن با یکدیگر ترکیب می‌شوند. آن تأثرات ذهنی و تجربیاتی که برای شخص شاعر اهمیت دارند، ممکن است در شعر او منعکس نشوند و آن تأثرات و تجربیاتی که در شعرش اهمیت می‌یابند، ممکن است در خود او ــ یعنی در شخصیتش ــ نقش بسیار کم‌اهمیتی داشته باشند. (۲۰)

پس در آثار هر مؤلفی، به مجموعه‌ای از مضامین می‌توان برخورد که چه بسا در شخصیت و ذهنیت خاص نویسنده چندان هم اهمیتی نداشته‌اند، اما از آن‌جا که ذهن مؤلف همچون یک کاتالیزور عمل کرده است آن مضامین در آثار او مطرح شده‌اند. از این رو، این پیش‌فرض که هر نویسنده‌ای فقط آن مضامینی را در آثارش می‌پروراند که خود به آن‌ها به‌طور خاص نظر داشته است و لذا برای فهم مضمون یک اثر باید ناگزیر به ذهن مؤلف راه بُرد یا شخصیتش را از طریق بررسی زندگینامه یا اطلاعاتِ برون‌متنی شناخت، کلاً پیش‌فرضی مغلوط و در «نقد نو» گمراه‌کننده محسوب می‌شود. این جمله‌ی الیوت که «[سرودن] شعر [در حکم] بیان بی‌محابای احساسات و عواطف نیست، بلکه گریز از احساسات و عواطف است؛ شعر بیان شخصیت شاعر نیست، بلکه گریز از آن شخصیت است» (۲۱)، دعوتی است برای روی گرداندن از رهیافت سنتی‌ای که متن را عین بیانیه‌ی آراءِ مؤلف می‌داند و روی آوردن به نقد فرمالیستی‌ای که خودِ متن را یگانه منبع قابل اعتماد برای

بحث درباره‌ی معنا می‌داند.

دو نظریه‌پرداز فرمالیستِ دیگر که تأثیر بسزایی در شکل‌گیری دیدگاه‌های جدید درباره‌ی جایگاه مؤلف در «نقد نو» داشتند، ویمست[1] و بی‌یردزلی[2] بودند که دو مقاله‌ی معروف‌شان (اولی با عنوان «سفسطه درباره‌ی قصد مؤلف» که در سال ۱۹۴۶ منتشر شد و دیگری «سفسطه درباره‌ی تأثیر اثر» که سه سال بعد در سال ۱۹۴۹ انتشار یافت) در اکثر کتاب‌های نظریه‌ی ادبی مورد استناد قرار گرفته است. ویمست استاد ادبیات بود و بی‌یردزلی فیلسوفی که موضوعِ اصلیِ آثارش زیبایی‌شناسی بود. در مقاله‌ی نخست، ویمست و بی‌یردزلی به طرح این دیدگاه می‌پردازند که نیّت مؤلف، تعیین‌کننده‌ی معنا یا ملاکی برای بحث درباره‌ی تأثیر متنی که او به رشته‌ی تحریر درمی‌آوَرَد نیست. منتقد ادبی نباید بکوشد تا قصد مؤلف را کشف کند، زیرا آن قصد را هرگز نمی‌توان با یقین مشخص کرد و در واقع تلاش برای کشف نیّت نویسندگانی که اکثراً مرده‌اند، بیشتر به یک تحقیق تاریخی شباهت دارد و نقد ادبی محسوب نمی‌گردد. در نقد ادبی، قصد مؤلف همان‌قدر اهمیت دارد که عملاً در متن محقق شده و برای بررسیِ آن کافی است که با زبان متن و نیز با فرهنگی که متن در آن نگارش یافته است آشنا باشیم. همان‌گونه که ویمست و بی‌یردزلی در مقاله‌ی خود متذکر می‌شوند، «اگر شاعر در قصد خود توفیق یافته باشد، در آن صورت خودِ شعر نشان می‌دهد که او در پی چه بوده است» (۴). آنان نتیجه گرفتند که برخلاف آنچه تا آن زمان متداول بود، بررسی زندگیِ شاعر

1. W.K. Wimsatt
2. Monroe C. Beardsley

برای فهم معنای سروده‌هایش، یا بررسی تاریخ زمانه‌ای که مؤلف در آن می‌زیسته است، یا بررسی نظرات نویسندگان درباره‌ی ادبیات و به‌طور کلی تفحّص درباره‌ی هر جنبه‌ای از یک متن که به عواملی بیرون از آن متن مربوط می‌گردد، کاری نامربوط به نقد ادبی و مطالعات ادبی است. ایضاً پرداختن به پیشینه‌ی پیدایش یک اثر ادبی، به حوزه‌ی دیگری از علوم انسانی (یعنی به تاریخ) مربوط می‌شود و نه به مطالعات ادبی. اگر منتقدی به جای نقد خودِ متن به چنین موضوعاتی بپردازد، مرتکب آن خطای متداولی شده است که ویمست و بی‌یردزلی آن را «سفسطه درباره‌ی قصد مؤلف»[1] نامیدند.

ویمست و بی‌یردزلی در مقاله‌ی دوم استدلال می‌کنند که یک خطای متداول دیگر در مطالعات ادبی، «سفسطه درباره‌ی تأثیر اثر»[2] است. به زعمِ آنان، این سفسطه زمانی رخ می‌دهد که منتقد ادبی به جای بررسیِ متن، از تأثیر عاطفی متن در شخصِ خودش سخن به میان می‌آوَرَد و مثلاً متن را با کلماتی مانند «هیجان‌آور» یا «حزن‌آور» یا «روحیه‌بخش» و از این قبیل توصیف می‌کند. چنین منتقدی، متن را با پیامدِ عاطفیِ آن اشتباه می‌گیرد. حتی اگر متنی از نظر یک منتقد «هیجان‌آور» و . . . تلقی می‌شود، آن‌گاه باید علت آن «هیجان» و غیره را با بررسیِ خودِ متنْ مورد بحث قرار داد و نه معلول متن را («هیجان»، «حزن»، . . .)، زیرا آن معلول ناشی از یک علت (متن) است. در عین حال به این دو نکته نیز باید توجه کرد که اولاً ادبیات برای القای احساس و عاطفه نوشته نمی‌شود بلکه هر اثر ادبی در واقع متنی

1. Intentional Fallacy
2. Affective Fallacy

با ویژگی‌های خود است که می‌بایست بررسی شوند، و ثانیاً تأثیر یک متن در همه‌ی خوانندگانْ یکسان نیست و لذا آن نوع نقد ادبی که اساساً به تأثیر متن در خواننده می‌پردازد، هرگز نمی‌تواند به نتیجه‌گیری‌های عمومی منتهی شود. به جای پرداختن به تأثیراتی که می‌توانند به تعداد خوانندگانْ مختلف باشند و لذا لزوماً قائم به فرد هستند، منتقد ادبی باید معنای اثر را مورد بحث قرار دهد، یعنی موضوعی که به سبب ماهیت عمومی‌اش قائم به فرد نیست.

۲. فرمالیسم روسی

فرمالیسم روسی را باید همزاد «نقد نو» نامید، با این توضیح که نه نظریه‌پردازان فرمالیسم روسی از وجود نظریه‌ی همزادی به نام «نقد نو» آگاه بودند و نه «منتقدان نو» می‌دانستند که کسانی، کمابیش همزمان با آنان، در روسیه رهیافت جدیدی را بنیان می‌گذارند که دیدگاه مشابهی را درباره‌ی جایگاه مؤلف اتخاذ کرده است. فرمالیسم روسی در دهه‌ی دوم قرن بیستم در مخالفت با مکتب‌های سنتی‌ای شکل گرفت متون ادبی را صرفاً در پرتو اطلاعات تاریخی درباره‌ی زمانه‌ی تألیف اثر، یا در پرتو اطلاعات روانشناختی درباره‌ی مؤلف، بررسی می‌کردند. نظریه‌پردازان این زهیافت جدید، دو هدف اصلی داشتند: نخست این‌که می‌خواستند با مشخص کردن روش‌شناسیِ خاص ادبیات (متمایز با روش‌شناسیِ سایر حوزه‌های علوم انسانی مانند تاریخ و امثال آن)، شالوده‌ای علمی و شیوه‌هایی متفاوت برای نقد متون ادبی تبیین کنند؛ دوم این‌که می‌خواستند با دیدگاه غالبی که ادبیات را صرفاً بازتاب واقعیت قلمداد می‌کرد، مخالفت کنند.

به منظور تحقق این دو هدف، فرمالیست‌های روس کوشیدند تا

بحث در خصوص «ادبیّتِ» زبانِ متونِ ادبی را بـه موضـوع اصـلیِ نقـد تبدیل کنند. از نظر آنان، آثـار یـک نویـسنده محـصول زندگینامـه‌ی او نیست و کانون توجه منتقد نیز نباید شخـصیت مؤلـف یـا رویـدادهای زندگیِ او باشد. البته فرمالیست‌هـای روس مخـالف زندگینامـه‌پژوهـی نبودنـد، امـا ــــ همـان‌گونـه کـه بـوریس توماشِفـسکی[1] (یکـی از فرمالیـست‌هـای برجـسته‌ی روس) در مقالـه‌ای بـا عنـوان «ادبیـات و زندگینامه» متذکر شده است ــ زندگینامه‌ی یک شاعر یا داسـتان‌نـویس «اهمیتی بیشتر [یا دلالتی خاص‌تر] از زندگینامه‌ی یک مخترع یا سـردار بزرگ ارتش ندارد» (نقل‌قول شده در جفرسـن[2] و رُبـی[3]، ۳۳). نکتـه‌ی مهم‌تر این است که از نظر فرمالیـست‌هـای روس، بـرخلاف پنداشـت غالب در دیدگاه‌های سنتی راجع به نسبت زندگینامه‌ی مؤلف و آثار او، گاه فعالیت‌های ادبیِ یک شاعر یا نویسنده است کـه مـسیر یـا اهـداف زندگیِ او را تعیین می‌کند، و نه برعکس. توماشِفسکی برای نمونـه بـه پوشکین[4] اشاره می‌کند و می‌گویـد کـه ایـن شـاعر علاقـه داشـت کـه مضمون «عشق نهانی و ناکام» را در فرهنگِ خود مورد کاوش قرار دهد و بپروراند و در واقع این مـضمون نـه فقـط در اشـعار پوشـکین بلکـه همچنین در زندگیِ شخصی‌اش شکل گرفت و بسط یافـت. بـه همـین سبب، پوشکین در نامه‌هایی که به دوستانش می‌نوشت، با لحنی مبهم از عشق ناکام سخن به میان می‌آورْد و در هنگام صحبت کردن با دیگـران نیز گاه احساساتش غلیان می‌کرد و سخنان نامنسجم و مبهمی می‌گفـت

1. Boris Tomashevsky
2. Jeferson
3. Robey
4. Pushkin

که همگی حکایت از این داشتند که او به کسی عشق می‌ورزد اما معشوق عشق او را اجابت نکرده است. توماشِفسکی نتیجه می‌گیرد که زندگیِ پوشکین، همچون اشعارش، صناعت‌مندانه و با مایه‌گرفتن از تخیل شکل داده شده است و حکم نوعی آفرینش ثانوی را دارد که برای فهم آن باید آثارش را خواند. به گفته‌ی توماشِفسکی، شاعرانی از قبیل پوشکین «زندگیِ خویش را چونان ابزاری برای تحقق آمال ادبی‌شان مورد استفاده قرار دادند و [لذا آشنایی با] این زندگینامه‌ها برای خواننده ضرورت داشت» (همان منبع). فرمالیست‌های روس در بررسیِ آثار این قبیل شاعران و نویسندگان به زندگینامه‌ی آن‌ها نیز ــــ هر جا که بتوان زندگینامه را به آثارشان مربوط ساخت ــــ توجه می‌کنند، اما تأکید می‌ورزند که این زندگینامه‌ها را باید صرفاً پیامد جانبیِ آثاری دانست که نویسندگان مورد نظر خلق کردند، و نه بالعکس. به این ترتیب، فرمالیست‌های روس رابطه‌ی دیرینه بین زندگینامه و اثر را معکوس کردند و مدعی شدند که نویسنده خود محصولِ آثار خویش است و نه منشأ آن آثار.

۳. پساساختارگرایی

مناقشه کردن «منتقدان نو» و فرمالیست‌های روس در مرجعیتِ معنای مورد نظر مؤلف، یا مردود شمردن جایگاهِ برترِ نویسنده در تعیین معنای متن، زمینه‌ی مناسبی فراهم آورد تا در تحولات بعدیِ نظریه‌ی ادبی در نیمه‌ی دوم قرن بیستم ویژگی‌های متن به کانون نقد تبدیل شود. اما بویژه از دهه‌ی ۱۹۶۰ به این سو، یعنی از زمان پیدایش پساساختارگرایی، اساساً ثمربخش بودن تلاش برای دستیابی به معنایی واحد و قطعی، خود به موضوعی بحث‌انگیز در نظریه و نقد ادبی

تبدیل شده است. ساختارگرایان نشانه‌های زبانی را همچون نشانه‌های سایر نظام‌های نشانه‌ای (مانند علائم نظامی یا تابلوهای راهنمایی و رانندگی) متشکل از دو جزء ــ دال و مدلول ــ می‌دانستند و استدلال می‌کردند که دال در زبان (مثلاً «گربه»)، یک الگوی آوایی است که مدلولی خاص («جانوری پستاندار از تیره‌ی گربه‌سانان») را به ذهنِ شنونده یا خواننده متبادر می‌کند و بدین ترتیب معنای این نشانه برای کسانی که با الگوی آواییِ به کار رفته در آن آشنا باشند، معلوم است. این معنا حاصل تفاوت و تمایز است؛ الگوی آوایی «گربه» با الگوی آوایی «سگ» تفاوت دارد و از این رو هر یک از این دو دال، در ذهن شنونده یا خواننده با مدلول متمایزی تداعی می‌شود و معنای خاصی را می‌سازد. اما پساساختارگرایان دقیقاً در همین قطعیت و ثباتِ مدلول تردید روا می‌دارند. از نظر ایشان، هر دالی نه به یک مدلول خاص، بلکه به دالی دیگری ارجاع می‌کند که آن دال نیز به زنجیره‌ای از دال‌های دیگر مربوط می‌شود. از این رو، نشانه‌های زبانی به جای ایجاد معنایی باثبات، معنا را به «تعویق» می‌اندازند.

منتقدان پساساختارگرا به تأسی از دریدا[1] بر این باورند که ادبیات و فلسفه‌ی غرب بر پایه‌ی این فرضِ نادرست شکل گرفت که زبان ابزاری قابل اعتماد برای انعکاس واقعیت است. دریدا این تصور نادرست را «کلام‌محوری» می‌نامد و آن را نوعی توهّم می‌داند، توهّمی که بر اساس آن گویا معنا در زبان از واقعیت سرچشمه می‌گیرد و می‌تواند مبیّن ساختار واقعیت باشد. از نظر دریدا این فرض که زبان می‌تواند آینه‌ای شفاف برای بازتاباندن واقعیت باشد («متافیزیک

1. Derrida

حضور»)، خطاست. به بیان دیگر، نویسنده هنگام نگارشِ متن، اندیشه‌هایی از قبل شکل‌گرفته را ثبت نمی‌کند که با خواندن متن بتوان آن اندیشه‌ها را دریافت؛ به سخن دیگر، ذکر مدلول باعث القاء دال به ذهن خواننده نمی‌شود. بلکه نویسنده صرفاً دال‌هایی را ذکر می‌کند که خود مستقلاً مدلول‌هایی را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند. از این حیث می‌توان گفت که هر متنی، صرفاً نوعی بازی آزادانه بین نشانه‌های استفاده شده در آن متن است. پساساختارگرایان اعتقاد دارند که نباید مؤلف را خاستگاه معنای متن دانست زیرا با این کار، در واقع به نحوی کلام‌محورانه مجموعه‌ی خاصی از معانی را بر سایر معانیِ ممکن ارجحیت می‌دهیم. آنان می‌پرسند چرا منشأ معنا را در خواننده ندانیم. از این رو، در نظر ایشان، متن چیزی نیست مگر بازیِ آزادانه‌ای که خواننده در نشانه‌های به‌کار رفته در چارچوب زبان تشخیص می‌دهد یا در آن مشارکت می‌کند.

دو متفکری که همین دیدگاه پساساختارگرایانه درباره‌ی کارکرد زبان در متن را مورد نظریه‌پردازی قرار دادند، رولان بارت[1] و میشل فوکو[2] بودند. مقاله‌ی تفکربرانگیز بارت با عنوان «مرگ مؤلف» در سال ۱۹۶۷ منتشر شد[3] و مقاله‌ی ایضاً بصیرت‌مندانه‌ی فوکو با عنوان «مؤلف چیست؟»، که تقریباً در همه‌ی کتاب‌ها و مجموعه مقالات برگزیده

1. Roland Barthes
2. Michel Foucault
۳. تاریخ انتشار مقاله‌ی بارت را تقریباً در همه‌ی منابع موجود، سال ۱۹۶۸ ذکر کرده‌اند و لذا آن را مرتبط با شورش‌های دانشجویی همان سال در فرانسه دانسته‌اند. اما اندرو بنیت (Andrew Bennett) بنا به ادله‌ای متقن ثابت می‌کند که این مقاله نخستین بار در آمریکا و در سال ۱۹۶۷ منتشر شد. برای خواندن این ادله، مراجعه کنید به بنیت، زیرنویس صفحات ۱۰-۹ و نیز صفحات ۱۴-۱۳.

درباره‌ی جایگاه مؤلف در نظریه‌ی ادبی تجدید چاپ شده‌اند یا مورد بحث قرار گرفته‌اند، در سال ۱۹۶۹. به بیان دیگر، انتشار این دو مقاله با برهه‌ی زمانی‌ای مقارن بود که اقتدارِ تثبیت‌شده در بسیاری از حیطه‌های سیاسی و فرهنگی از جهات مختلف (در حوزه‌هایی مانند فلسفه و نقد ادبی و مردم‌شناسی و امثال آن) به چالش گرفته شده بود. در حال و هوای فرهنگیِ آن مقطع زمانی، تلاش برای دست یازیدن به قطعیت در تفسیر متن، یا کوشش برای تعیین معنای «راستین» و همیشگیِ متن، همان‌قدر مرتجعانه محسوب می‌گردید که صحّه گذاشتن بر نظم سیاسی یا اجتماعیِ موجود و تلاش برای یافتن توجیهی عقلانی یا الوهی برای این نظم. به طریق اولی، تن در دادن به اقتدار مؤلف و باور به این‌که معنای متن را ویژگی‌های شخصیتیِ او رقم می‌زند، روی دیگرِ سکه‌ی ارتجاع محسوب گردید. بارت استدلال می‌کند که در فرهنگ غرب، نویسنده نوعی «خدا» محسوب شده و هم آفرینش اثر و هم معنای اثر به این وجود عالی‌مرتبه مربوط شده است. بارت اقتدارستیزانه جایگاه خواننده را در قرائت نقادانه‌ی متن ارتقا می‌دهد و می‌گوید که معنای متن، پیامد تفسیر خواننده است نه بازتاب اندیشه‌های مؤلف. متن نه یک «پیام» واحد و منسجم، بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌ها ارائه می‌دهد که هر خواننده به روش خاصِ خود (یعنی با الویت‌های معیّن، یا با در نظر گرفتن معانیِ فراقاموسیِ خاص برای نشانه‌های زبانی) می‌تواند آن‌ها را کاوش کند؛ لذا تفسیر لزوماً کاری غیرقطعی و پایان‌ناپذیر است. فوکو نیز اقتدار خداگونه‌ی نویسنده در تعیین کردن معنا را محل تردید می‌داند و استدلال می‌کند که استناد به نام نویسنده به منظور محدود ساختن شیوه‌های مختلفِ قرائتِ متن و نیز به منظور محدود ساختن طیف معانی‌ای که می‌توانند از متن برآیند

صورت می‌گیرد. از نظر او، استناد به «منظور» نویسنده، مخل آزادیِ خواننده برای تحلیل متن است. نظراتِ این دو متفکر بزرگِ پساساختارگرا درباره‌ی جایگاه مؤلف چنان تأثیر بسزایی در نظریه و نقد ادبی معاصر گذاشته است که می‌بایست برنهادهای اصلیِ دو مقاله‌ی «مرگ مؤلف» و «مؤلف چیست؟» را با تأمل بیشترَ بررسی کنیم.

اگر ویمست و بی‌یردزلی ابداع‌کننده‌ی اصطلاح «سفسطه درباره‌ی قصد مؤلف» بودند، بارت را می‌توان به عبارتی مطرح‌کننده‌ی «سفسطه درباره‌ی زندگینامه‌ی مؤلف» قلمداد کرد. بارت در مقاله‌ی خویش در انتقاد از این سفسطه می‌گوید:

> در همه‌ی کتاب‌های تاریخ ادبیات و زندگینامه‌های نویسندگان و مصاحبه‌ها و مجلات هنوز هم مؤلف حکمفرمایی می‌کند، کما این‌که در ضمیر آگاه اُدبایی که مشتاق پیوند دادنِ شخص خودشان با آثارشان از طریق نوشتن خاطرات و تذکره هستند نیز ایضاً همین‌طور است. تصویر ادبیات در فرهنگ عامّه، مستبدانه بر مؤلف و شخصیت و زندگی و پسندها و علائق شورمندانه‌اش متمرکز شده است و هنوز هم نقد عمدتاً در گفتنِ این خلاصه می‌شود که آثار بودلر[1] مبیّن شکست فرد بودلر است، [نقاشی‌های] ون گوگ[2] نشانه‌ی دیوانگیِ وی و [موسیقیِ] چایکوفسکی[3] تبلور فساد اخلاقیِ او. تبیین یک

---

1. Baudelaire
2. Van Gogh
3. Tchaikovsky

> اثر همیشه در مرد یا زنی که آن اثر را به وجود آورده است جستجو می‌شود، گویی همیشه در تمثیل کم‌وبیش شفافِ داستان، سرانجام صدای یک فرد، یعنی مؤلف، برای‌مان «راز را بازگو می‌کند». (۱۶۸)

حضور مؤلف در مطالعات ادبی، توأم با استبداد است زیرا این حضور، صداهای متباین را برنمی‌تابد و در واقع خود را در مقام منشأ معنا به خواننده تحمیل می‌کند. اما وقتی داستانی را می‌خوانیم (بارت داستان کوتاه «سارازین»[1] نوشته‌ی بالزاک[2] را مثال می‌آوَرَد)، آیا به ضرس قاطع می‌توانیم معیّن کنیم که صدای چه کسی در داستان خطاب به ما سخن می‌گوید؟ بنابه استدلال بارت، پاسخ این پرسش منفی است. این صدا ممکن است متعلق به شخصیت اصلیِ داستان باشد، یا متعلق به نویسنده در مقام یک فرد و یا متعلق به نویسنده در مقام مؤلفی که اندیشه‌هایی ادبی را بر زبان می‌آوَرَد. این عدم تعیّن به زعم بارت از آن‌جا ناشی می‌شود که نگارش، بنابه ماهیتش، چیزی نیست مگر استفاده از نظام زبان و رمزگان آن برای القای معنا. از این رو، آنچه در نقد متن باید کانون توجه منتقد باشد، نه مؤلف بلکه زبانی است که در متن به کار رفته است. اگر منتقد، برعکس، توجه خود را به مؤلف معطوف سازد و او را مرجع اقتدار و خاستگاه معنا یا صاحب معنای متن بداند، این در حکم «اِعمال نوعی محدودیت بر متن و نیز به معنای در نظر گرفتن یک مدلول غایی و مَسدود ساختن نگارش است» (۱۷۱).

1. "Sarrasine"
2. Balzac

بارت نه فقط مفهوم متداول از اصطلاح «مؤلف» را دگرگون می‌کند، بلکه همچنین برداشت رایج درباره‌ی «متن» را هم مردود می‌شمارد. توصیف بارت از متن، بیش از آن که به پیوند واژه‌ها و ایجاد انسجام زبانی مربوط باشد، دلالت بر این دارد که او هر نوشتار را چهل‌تکه‌ای بینامتنی می‌داند:

> اکنون می‌دانیم که یک متن، زنجیره‌ای از واژه‌ها نیست که معنایی «لاهوتی» («پیام مؤلف ـ خدا») را ساطع می‌کند؛ بلکه متن فضایی چندبُعدی است که انواع نوشتار در آن با یکدیگر درمی‌آمیزند و برخورد می‌کنند، نوشتارهایی که هیچ‌یک نومایه نیستند. متن تاروپودی از نقل‌قول‌های مختلف است که از مراکز بسیار متعددِ فرهنگ اخذ شده‌اند. (۱۷۰)

> هر متنی حاصل نوشتارهای متکثر است که از چندین فرهنگ سرچشمه گرفته‌اند و با یکدیگر روابط متقابلی مبتنی بر گفت‌وگو و تقلید تمسخرآمیز و منازعه برقرار می‌کنند، لیکن این تکثر در یک جا متمرکز می‌شود و آن جا خواننده است، نه ــ آن‌گونه که تا پیش از این گفته می‌شد ــ مؤلف. (۱۷۱)

از منظر پساساختارگرایانه‌ی بارت، متن همچون تقاطعی است که مجموعه‌ای بی‌حدوحصر از نقل‌قول‌ها و پژواک‌ها و ارجاعات گوناگون در آن با یکدیگر جمع می‌شوند و خواننده مختار است از هر مسیری که خود می‌خواهد از این تقاطع عبور کند. به سخن دیگر، هیچ قرائت

«درستی» برای تعیین معنای متن نمی‌توان در نظر گرفت. در واقع، خواننده برای خواندن متن و برساختن معنای آن (مرتبط کردن متن با نظام‌های معنایی‌ای که خود می‌شناسد) نیازی به کشف کردن نیّت مؤلف یا تبعیت از آن ندارد. بر پایه‌ی این استنباط از متن، باید نتیجه گرفت که نقد یعنی بحث درباره‌ی ماهیت لزوماً متکثر یک نوشتار و واسازی[1] صداها یا رمزگانی که نمی‌توان آن‌ها را به یک خاستگاه واحد (مؤلف) وابسته دانست. نتیجتاً قرائت متن مترادف با تلاش برای کشف نیست (کشف یک «پیامِ» استتار شده)، بلکه برابر با تولید یا برساختن معناست.

در خصوص نظریه‌ی «مرگ مؤلف» این نکته را نیز باید افزود که این نظریه ماهیتی بسیار غایت‌ستیزانه و همچنین دموکراتیک دارد. بارت می‌نویسد که ادبیات «از تعیین کردن یک معنای "پنهانی" یا "غایی" برای متن (و نیز برای جهان هستی به‌منزله‌ی متن) امتناع می‌ورزد و بدینسان امکان کنشی را فراهم می‌آوَرَد که می‌توان آن را غایت‌ستیز نامید، کنشی که به معنای واقعیِ کلمه صبغه‌ای انقلابی دارد زیرا سر باز زدن از تثبیت معنا نهایتاً در حکَم استنکاف از خدا و اقنومِ [سه‌گانه‌ی] او (یعنی خِرَد و دانش و شریعت) است» (۱۷۱). این غایت‌ستیزی عین دموکراسی است زیرا اگر مؤلف، آن‌گونه که بارت در مقاله‌اش استدلال می‌کند، صرفاً یک «کاتب» است، آن‌گاه صدای او دیگر یگانه صدای مقتدر و خداگونه‌ای نیست که خواننده باید در نظر بگیرد. ایضاً منتقدان ادبی هم از استبداد مؤلف در مقام «تعیین‌کننده‌ی معنای متن» رهایی می‌یابند و می‌توانند خود به کاوش معنا در متن بپردازند (و نه در ذهن

1. deconstruction

مؤلف یا در زندگینامه‌ی او). پس مفهوم «مرگ مؤلف» مجال بسیار بیشتری برای مطرح شدن صداهای متباین و متکثر در مواجهه با متن را فراهم می‌آوَرَد که پیش از این در نظریه‌های سنتی همگی مقهور اقتدار بی‌چون و چرای حقایق زندگینامه‌ای بودند. به مجرد این‌که متنی چاپ می‌شود و در دسترس همگان قرار می‌گیرد، بند نافی که آن متن را به نویسنده وصل می‌کرد قطع می‌شود و متن واجد حیات قائم به ذات (مستقل از نَفْسِ مؤلف) می‌گردد. به قول بارت در آخرین جمله‌ی مقاله‌اش: «تولد خواننده می‌بایست به بهای مرگ مؤلف تمام شود» (۱۷۲). تولد این صداهای گوناگون (صدای خوانندگانی که معنای متن را آزادانه مورد کاوش قرار می‌دهند)، می‌بایست به بهای مرگ استعاریِ مؤلف تمام شود. بارت در این مقاله مدعی مرگ مؤلف نیست، بلکه می‌گوید که در نظریه و نقد ادبی جدید باید مؤلف را از میان برداشت و فارغ از ملاحظات مؤلف‌محورانه‌ی معمول درباره‌ی متون ادبی نقد نوشت. این طرزِ از میان رفتن مؤلف، حکم مرگ استعاریِ او را دارد.

فوکو همچون بارت بر این اعتقاد است که نگارش متن، در حکم بیان شدن ذهنیت مؤلف نیست. او در مقاله‌ی «مؤلف چیست؟» استدلال می‌کند که مؤلف صرفاً کسی نیست که یک اثر را می‌نگارد. برای روشن کردن منظور فوکو، می‌توان این مثال را آورد که وقتی می‌گوییم «صادق هدایت نویسنده‌ی **بوف کور** است»، بین این نوع نگارش (داستان‌نویسی) و نگارش معمولی فرق می‌گذاریم. یعنی نمی‌توان به طریق اولی گفت که «این بخشنامه را مدیر این مؤسسه نوشته است». نام یک انسان معمولی (غیرنویسنده) مبیّن هیچ ویژگیِ منحصر به فردی نیست؛ اما وقتی نام یک نویسنده ذکر می‌شود، بلافاصله مجموعه‌ای از ویژگی‌های منحصر به فردِ آن نویسنده به ذهن می‌آید. مثلاً ذکر نام

صادق هدایت، بلافاصله این را در ذهن شنونده القا می‌کند که از مؤلف **بوف کور** و «سه قطره خون» و سایر آثاری که می‌دانیم هدایت نوشته است صحبت می‌کنیم.

به اعتقاد فوکو، دلالت خاصی که نام مؤلف برای ما دارد، حاصل فرایندی تاریخی است که منجر به پیدایش جامعه‌ی بورژوایی شد. تا پیش از قرن‌های هفدهم و هجدهم، شخص نویسنده چندان جایگاه ممتازی نداشت زیرا صحّه گذاشتنِ نویسنده بر «حقیقت» متن برای اعتبار یافتن آن متن ضروری تلقی نمی‌شد و از همین رو ناشران، آثار پیشنهادی برای چاپ را بدون نام نویسنده دریافت می‌کردند. اما با شکل‌گیریِ جامعه‌ی بورژوایی و محترم شدنِ مالکیت خصوصی و جاری شدنِ حقوق مالکیت، متون ادبی هم محصولات و نشانه‌هایی از فردیتِ نویسنده محسوب شدند و منزلت‌شان تغییر کرد.

پس نام مؤلف با نام‌های معمولی فرق دارد و به یک «مؤلف ـ کارکرد» دلالت می‌کند. ما خودبه‌خود بین آن نوع نوشتنی که در متونی مانند رمان **بوف کور** رخ می‌دهد و نگارش بخشنامه‌های اداری تمایز قائل می‌شویم. به قول فوکو: «یک نامه‌ی خصوصی هم ممکن است امضاکننده داشته باشد، اما مؤلف ندارد؛ یک قرارداد هم ممکن است نام یک ضامن را بر خود داشته باشد، اما مؤلف ندارد؛ یک متن بی‌امضا که بر روی دیوار نصب شده احتمالاً نویسنده‌ای دارد، اما مؤلف ندارد» (۲۶۷). فوکو به منظور برجسته کردن این تمایز، از اصطلاح «مؤلف ـ کارکرد» استفاده می‌کند و می‌گوید: «مؤلف ـ کارکرد مشخصه‌ی شیوه‌ی هستی و اشاعه و کارکردِ گفتمان‌هایی خاص در جامعه است» (۲۶۷). وقتی از نویسنده سخن به میان می‌آوریم، منظور در واقع دانش همگانی درباره‌ی این گفتمان‌ها و نیز عرف‌های حاکم بر انتقال و اشاعه‌ی

آن‌هاست.

فوکو همچنین استدلال می‌کند که به جای یافتن رد پای مؤلف در متن، می‌بایست آنچه را او «مؤلف ـ کارکرد» می‌نامد مورد بررسی قرار داد. بنابه تعریف فوکو، «مؤلف ـ کارکرد» واجد چهار ویژگی است: ۱. «مؤلف ـ کارکرد» مبیّن تملّک نویسنده بر متن است و لذا بُعدی حقوقی دارد. ۲. نقش «مؤلف ـ کارکرد» تابعی از اوضاع خاص تاریخی و فرهنگی است و در تمدن‌های مختلف به نحو متفاوتی در گفتمان‌ها تأثیر می‌گذارد. ۳. «مؤلف ـ کارکرد» مترادف انتساب ساده‌ی یک گفتمان خاص به تولیدکننده‌ی آن گفتمان (مؤلف) نیست، بلکه خواننده با خواندن متن، مؤلف را بر اساس جایگاه متن در فرهنگ برمی‌سازد. ۴. منظور از «مؤلف ـ کارکرد» صرفاً یک فرد واقعی نیست، بلکه «مؤلف ـ کارکرد» ممکن است همزمان منجر به چندین «موقعیت سوژه‌ای» شود و اشخاص مختلفی می‌توانند در هر یک از این موقعیت‌ها قرار گیرند، نه صرفاً شخص نویسنده‌ی متن. فوکو معتقد است که نه فقط نویسنده‌ی واقعی را با راوی اول شخص در داستان نباید یکی تلقی کرد، بلکه همچنین نویسنده‌ی واقعی را با مؤلف هم نباید یکسان پنداشت. همین جدایی و افتراق بین مؤلف و نویسنده‌ی واقعی (که فوکو آن را «تکثر نَفْس» می‌نامد) است که امکان تحقق «مؤلف ـ کارکرد» را فراهم می‌کند. تمایز ظریف و تأمل‌برانگیز فوکو بین «موقعیت سوژه‌ای» و شخص نویسنده، به معنای ابطال آن رویکردی است که با هم‌هویت و یکسان انگاشتن مؤلف با ابرازکننده‌ی نظراتِ مطرح‌شده در متن، نوشتار ادبی را به بیانیه‌ی آراءِ نویسنده فرومی‌کاهد و غایت نقد را در برقراری تناظری ساده و یک‌به‌یک بین ذهنیت و شخصیت مؤلف از یک سو و متن از سوی دیگر می‌داند. از

منظر پیچیده و جالب‌تری که فوکو در مقاله‌اش نظریه‌پردازی می‌کند، مؤلف به سبب قرار گرفتن در موقعیت‌های سوژه‌ای مختلف و حتی متباینی که از فرهنگ برمی‌آیند، چه بسا اندیشه‌هایی متفاوت با باورهای شخصیِ خود، یا اندیشه‌هایی متضاد، را در آثار خود بپروراند که هرگز نتوان به شخصِ خودِ او انتساب داد.

نتیجه‌گیری

در مطالعات ادبیِ سنتی (تا اوایل قرن نوزدهم)، چندان تمایزی بین نقد ادبی و زندگینامه‌پژوهی گذاشته نمی‌شد. به عبارتی، کاوش در معنای متن، با تلاش برای فهم زندگیِ نویسنده مترادف تلقی می‌گردید. در این رهیافت چنین فرض می‌شد که منتقد هر چقدر بیشتر با رویدادهای زندگیِ مؤلف آشنا باشد، به همان میزان بیشتر می‌تواند ابهامات متن را برطرف کند و معنای متن را بیابد. مطرح شدن دیدگاه‌هایی که معطوف به خلع ید از مؤلف در مقام خداوندگارِ متن بود، از قبیل دیدگاه جان کیتس درباره‌ی «قابلیت سلبی» و دیدگاه ویلهلم دیلتی و سایر اصحاب نظریه‌ی تأویل درباره‌ی نقش فعالانه‌ی خواننده در فرایند تفسیر، زمینه‌ی نظریِ مناسبی برای پیدایش «نقد نو» در چند دهه‌ی نخستِ قرن بیستم فراهم کرد. نظریه‌ی غیرشخصی بودنِ شعر که ت.س. الیوت در مقالات نقادانه‌اش آن را پروراند، همچنین نظریه‌ی ویمست و بی‌یردزلی در خصوص «سفسطه درباره‌ی قصد مؤلف» و «سفسطه درباره‌ی تأثیر اثر»، ضربات مهلکی به آن رهیافت دیرینه‌ای بودند که معنای اثر را صرفاً در پرتو اطلاعات زندگینامه‌ای و تاریخی قابل بررسی می‌دانست.

تأکید «منتقدان نو» بر این‌که نقد ادبی می‌بایست فارغ از هرگونه

ملاحظات برون‌متنی صورت بگیرد، ایضاً در فرمالیسم روسی به این صورت متبلور گردید که فرمالیست‌های روس به جای این‌که معنای متن را در زندگینامه‌ی مؤلف جستجو کنند، با اتخاذ روالی معکوس، زندگیِ مؤلف را تابعی از علائق ادبی و مضامین مکرر در آثارش دانستند. به طریق اولی، در فرمالیسم روسی با برجسته شدن ادبیّت زبان و صناعاتی که متن ادبی را از متون غیرادبی متمایز می‌سازند، نظریه و نقد ادبی جدید هرچه بیشتر از مرکز ثقلی به نام مؤلف دور شد و به خودِ متن تقرّب جست.

از نیمه‌ی دوم قرن بیستم به این سو، پیدایش پساساختارگرایی و اشاعه‌ی نظرات نسبی‌گرایانه و اقتدارستیزانه‌ی نظریه‌پردازان پساساختارگرا باعث شد که سلطه‌ی مؤلف بر متن با چالش‌هایی جدی و بی‌سابقه روبه‌رو شود، چندان‌که در نظریه‌های ادبیِ معاصر، معنای متن اساساً برساخته‌ی خواننده است و منتقد ادبی دیگر در پی کشف «پیام» پنهان‌شده‌ی مؤلف نیست. نظریه‌های رولان بارت و میشل فوکو درباره‌ی «مرگ مؤلف» و «مؤلف ـ کارکرد»، در زمره‌ی تأثیرگذارترین و مجاب‌کننده‌ترین دیدگاه‌های نظریِ متأخر درباره‌ی جایگاه مؤلف است. ازجمله‌ی بزرگ‌ترین خدمت‌های بارت و فوکو به نقد ادبی معاصر این بود که ایشان مفهوم «مؤلف» را بار دیگر به موضوعی درخور مناقشه تبدیل کردند، به گونه‌ای که از زمان انتشار مقالات آنان، در مطالعات ادبی برای تبیین معنای یک متن، دیگر نمی‌توان به سهولت به زندگینامه یا نام یک نویسنده استناد کرد و به‌طور «طبیعی» نتیجه گرفت که متن معنای واحدی دارد که نویسنده مراد کرده بوده است. همان‌گونه که اندرو بنیت متذکر می‌شود، «مقالات بارت و فوکو موجب شکل‌گیریِ گزاره‌های بنیادینِ بسیاری از تحقیقات نقادانه و نظریِ بعدی در

خصوص مؤلف شدند؛ به گونه‌ای که اکنون با گذشت حدود چهل سال از انتشار آن مقالات، ما هنوز همان مباحثاتی را درباره‌ی مسئله‌ی نویسندگی ادامه می‌دهیم که نخستین بار بارت و فوکو در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ مطرح کردند.» (۱۱) ثمره‌ی نظریه‌پردازی پساساختارگرایان این شد که در نقد ادبیِ زمانه‌ی ما، اولاً هر متن واجد طیفی از معنا تلقی می‌شود و نه یک معنای واحدِ لایتغیر، و ثانیاً معانیِ گوناگونِ متن ملک‌طِلقِ مؤلف محسوب نمی‌شوند، بلکه به خواننده یا منتقد تعلق دارند. به این ترتیب، عمل نقد در نظریه‌های ادبیِ جدید هرچه بیشتر ماهیتی دموکراتیک پیدا کرد. البته لغو انحصار نویسنده بر معنا معادل صحّه گذاشتن بر برداشت‌های بی‌پایه نیست، بلکه قرائت منتقد از هر متنی باید با استدلال و استناد به خودِ آن متن همراه باشد.

از این شرح درباره‌ی سِیرِ تحولات نظری در خصوص جایگاه مؤلف در نقد ادبی پیداست که مطالعات و پژوهش‌های ادبی و حتی تدریس ادبیات در مراکز آکادمیک در کشور ما تا چه حد بر پایه‌ی روش‌شناسی‌ها و مفروضات کهنه و از رواج افتاده صورت می‌گیرد. کمترین زیان ناآشنایی با این نظریات، یا اجتناب از مواجهه با پیچیدگی‌های آن‌ها، سترون ماندن اندیشه در حوزه‌ی ادبیات است. این پیش‌فرض که کار دست‌اندرکارانِ مطالعات ادبی حداکثر «کشف» معانیِ مورد نظر مؤلف است و نه بیشتر، راه را بر هرگونه خلاقیت نقادانه می‌بندد و اساساً تأمل درباره‌ی متون ادبی را به عملی بیهوده تبدیل می‌کند. به این نکته نیز باید توجه داشت که یافتن معانی گوناگون یا جدید در متون ادبی، اسائه‌ی ادب به ساحت مؤلف نیست. به قول

جاناتان کالر[1] در کتاب ***پیش‌درآمدی موجز بر نظریه‌ی ادبی*** (۶۷)، راه مناسب‌تری برای ارج نهادن بر نویسنده این است که به جای تلاش برای کشف معنایی که او در نظر داشته، بکوشیم تا توانایی خلاقانه‌ی او برای القا کردن معانیِ گوناگون را بستاییم، معانی‌ای که اندیشه‌هایی مختلف را به ذهن خوانندگانِ برهه‌های مختلفِ زمانی متبادر می‌کنند. همچنین اظهارات شخص نویسنده درباره‌ی متنی که نوشته است، البته می‌تواند جایگاه خاص خود را داشته باشد. برای مثال، می‌توانیم این اظهارات را با متن مقابله کنیم تا ببینیم قصد مؤلف تا چه حد، یا با کدام تمهیدات ادبی، محقق شده یا ناکام مانده است. این اظهارات همچنین منابع مهمی برای تفحّص درباره‌ی اندیشه‌های خود نویسنده هستند، اما یقیناً تعیین‌کننده یا محدودکننده‌ی معنای متن نمی‌توانند باشند.

مراجع

Barthes, Roland. "The Death of the Author", in *Modern Criticism and Theory*, ed. David Lodge. London: Longman, 1988.

Bennett, Andrew. *The Author*. London: Routledge, 2005.

Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Eliot, T.S. *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1919.

Foucault, Michel. "What is an Author?", in *Contemporary*

---

1. Jonathan Culler

Literary Criticism, 2nd ed., ed. Robert Con Davis and Roland Schleifer. New York: Longman, 1989.

Jefferson, Ann, and David Robey, eds. *Modern Literary Theory: An Introduction*. 2nd ed. London: Batsford, 1993.

Wimsatt, W.K., and Monroe Beardsley. *The Verbal Icon*. London: Methuen, 1970.

تباین و تنش در ساختار شعر «نشانی»

شعر کوتاه «نشانی» در زمره‌ی معروف‌ترین سروده‌های سهراب سپهری است و از بسیاری جهات می‌توان آن را در زمره‌ی شعرهای شاخص و خصیصه‌نمای این شاعر نامدار معاصر دانست. این شعر نخستین بار در سال ۱۳۴۶ در مجموعه‌ای با عنوان **حجم سبز** منتشر گردید که مجلد هفتم (ماقبل آخر) از ***هشت کتاب*** سپهری است. همچون اکثر شاعران، سپهری با گذشت زمان اشعار پخته‌تری نوشت که هم به‌لحاظ پیچیدگیِ اندیشه‌های مطرح شده در آن‌ها و هم از نظر فُرم و صناعات ادبی، در مقایسه با شعرهای اولیه‌ی او (مثلاً در مجموعه‌ی ***مرگ رنگ*** یا ***زندگی خواب‌ها***) در مرتبه‌ای عالی‌تر قرار دارند. لذا «نشانی» را باید حاصل مرحله‌ای از شعرسراییِ سپهری دانست که او به مقام شاعری صاحب‌سبک نائل شده بود.

از جمله به دلیلی که ذکر شد، بسیاری از منتقدان ادبی و محققان شعر معاصر «نشانی» را در زمره‌ی اشعار مهم سپهری دانسته‌اند و بعضاً قرائت‌های نقادانه‌ای از آن به دست داده‌اند. برای مثال، رضا براهنی در کتاب ***طلا در مس*** به منظور ارزیابی جایگاه سپهری در شعر معاصر ایران از «نشانی» با عبارت «بهترین شعر کوتاه سپهری» یاد می‌کند

(۵۱۴) و در تحلیل نقادانه‌ی آن به‌منزله‌ی «یک اسطوره‌ی جست‌وجو» (۵۱۵) می‌نویسد: «"نشانی" از نظر تصویرگری و از نظر نشان دادن روح جوینده‌ی بشر، یک شاهکار است» (۵۱۹). ایضاً سیروس شمیسا هم در کتاب ***نقد شعر سهراب سپهری*** اشاره می‌کند که: «یکی از شعرهای سپهری که شهرت بسیار یافته است، شعر "نشانی" از کتاب ***حجم سبز*** است که برخی آن را بهترین شعر او دانسته‌اند»، هرچند که شمیسا خود با این انتخاب موافق نیست (۲۶۳).

صَرف نظر از دلایل متفاوتی که منتقدان و محققان برای برگزیدن «نشانی» به‌عنوان بهترین شعر سپهری برشمرده‌اند، نکته‌ی مهم‌تر این است که همگیِ ایشان تفسیری عرفانی (یا متکی به مفاهیم عرفانی) از این شعر به دست داده‌اند. برای مثال، براهنی در تبیین سطر اول شعر («خانه‌ی دوست کجاست؟») استدلال می‌کند که «خانه وسیله‌ی نجات از دربه‌دری و بی هدفی است؛ و دوست، عارفانه‌اش معبود، عاشقانه‌اش معشوق، و دوستانه‌اش همان خود دوست است. و یا شاید تلفیقی از سه: یعنی هم معبود و معشوق و هم محبوب» (۵۱۶). لذا «رهگذر» در این شعر «راهبر است و نوعی پیر مغان است که رازها را از تیرگی نجات می‌دهد» (همان‌جا) و «گل تنهایی» می‌تواند «گل اشراق و گل خلوت کردن معنوی و روحی» باشد (۵۱۸). شمیسا نیز با استناد به مفاهیم و مصطلحات عرفانی و با شاهد آوردن از آیات ***قرآن*** و متون ادبیِ عرفانی از قبیل ***مثنوی*** و ***گلشن راز*** و ***منطق الطیر*** و اشعار حافظ و صائب، «نشانی» را قرائت می‌کند. از نظر او، «در این شعر، دوست رمز خداوند است . . . نشانی، نشانیِ همین دوست است که در عرفان سنّتی بعد از طی منازل هفتگانه می‌توان به او رسید» (۴-۲۶۳). مطابق قرائت شمیسا، این شعر واجد رمزگانی است که در پرتو آموزه‌های

عرفانی می‌توان از آن رمزگشایی کرد. در تلاش برای همین رمزگشایی، شمیسا هفت نشانی‌ای را که سپهری در شعر خود برای رسیدن به خانه‌ی دوست برشمرده است برحسب هفت منزل یا هفت وادیِ عرفان چنین معادل‌سازی می‌کند: «درخت سپیدار = طلب، کوچه‌باغ = عشق، گل تنهایی = استغنا، فواره‌ی اساطیر و ترس شفاف = معرفت و حیرت، صمیمیت سیّال فضا = توحید، کودک روی کاج = حیرت، لانه‌ی نور = فقر و فنا» (۲۶۴).

وجه اشتراک هر دو قرائتی که اشاره شد، استفاده از یک زمینه‌ی نظری برای یافتن معنا در متن این شعر است. به عبارتی، هم براهنی و هم شمیسا فهم معنای شعر سپهری را در گرو دانستن اصول و مفاهیمی فلسفی می‌دانند که خارج از متن این شعر و از راه تحقیقی تاریخی در کتب عرفان باید جست. قصد من در مقاله‌ی حاضر این است که رهیافت متفاوتی را برای فهم معنای این شعر اِعمال کنم. در این رهیافتِ فرمالیستی (یا شکل‌مبنایانه)، اُسِ اساس نقد را خود متنِ شعر تشکیل می‌دهد و لاغیر. لذا در این‌جا ابتدا آراء فرمالیست‌ها («منتقدان نو») را درباره‌ی اهمیت شکل در شعر به اجمال مرور خواهم کرد و در پایان قرائت نقادانه‌ای از «نشانی» به دست خواهم داد که ــ برخلاف تفسیرهایی که اشاره شد ــ متن شعر سپهری را یگانه شالوده‌ی بحث درباره‌ی آن محسوب می‌کند، با این هدف که از این طریق نمونه‌ای از توانمندی‌های نقد فرمالیستی در ادبیات ارائه کرده باشم.

الف

نحله‌ی موسوم به «نقد نو» در دهه‌ی ۱۹۳۰ توسط محققان برجسته‌ای پایه‌گذاری شد که برخی از مشهورترین آن‌ها عبارت بودند از کلینت

بروکس[1]، جان کرو رنسم[2]، ویلیام ک. ویمست[3]، الن تِیت[4] و رابرت پن وارن[5]. شالوده‌ی آراء این نظریه‌پردازان این بود که ادبیات را نباید محمل تبیین مکاتب فلسفی یا راهی برای شناخت رویدادهای تاریخی یا بازتاب زندگینامه‌ی مؤلف پنداشت. دیدگاه غالب در نقد ادبی تا آن زمان، آثار ادبی را واجد موجودیتی قائم به ذات نمی‌دانست. ادبیات مجموعه‌ای از متون محسوب می‌گردید که امکان شناخت امری دیگر را فراهم می‌ساخت. این «امر دیگر» می‌توانست یک نظام اخلاقی باشد و لذا استدلال می‌شد که عمده‌ترین فایده‌ی خواندن ادبیات، تهذیب اخلاق است. از نظر گروهی دیگر از منتقدان سنتی که ادبیات را آینه‌ی تمام‌نمای ذهنیت مؤلف می‌دانستند، خواندنِ هر اثر ادبی حقایقی را درباره‌ی احوال شخصیِ نویسنده بر خواننده معلوم می‌کرد. پیداست که در همه‌ی این رویکردها، آنچه اهمیت می‌یافت محتوای آثار ادبی بود، اما خود آن محتوا نیز در نهایت تابعی از عوامل تعیین‌کننده‌ی بیرونی محسوب می‌گردید، عواملی مانند مکاتب فلسفی یا نظام‌های اخلاقی یا روانشناسیِ نویسنده. خدمت بزرگ فرمالیست‌ها به مطالعات نقادانه‌ی ادبی این بود که با محوری‌ساختن جایگاه شکل در نقد ادبی، ادبیات را به حوزه‌ای قائم به ذات تبدیل کردند و آن را از جایگاهی برخوردار ساختند که تا پیش از آن زمان نداشت.

بنابر دیدگاه فرمالیست‌ها، شکل ترجمان یا تجلی محتواست. لذا

---

1. Cleanth Brooks
2. John Crowe Ransome
3. William K. Wimsatt
4. Allen Tate
5. Robert Penn Waren

نقد فرمالیستی به معنای بی‌اعتنایی به محتوا یا حتی ثانوی پنداشتنِ اهمیت محتوا نیست، بلکه فرمالیست‌ها برای راه بردن به محتوا شیوه‌ی متفاوتی را در پیش می‌گیرند، شیوه‌ای که عوامل برون‌متنی (تاریخ، زندگینامه و امثال آن) را در تفسیر متن نامربوط محسوب می‌کند. نمونه‌ای از این عوامل برون‌متنی، قصد شاعر و تأثیر شعر در خواننده است. به استدلال ویمست و بی‌یردزلی[1] (دو تن از نظریه‌پردازان فرمالیست)، مقصود هر شاعری از سرودن شعر فقط تا آن‌جا که در متن تجلی پیدا کرده است اهمیت دارد. به این دلیل، منتقدی که شعر را برای یافتن «منظور» شاعر («محتوای پنهان‌شده در شعر») نقد می‌کند، راه عبثی را در پیش گرفته است. اولاً در میراث ادبیِ هر ملتی بسیاری از شعرها هستند که هویت سرایندگان آن‌ها یا نامعلوم است و یا محل مناقشه و اختلاف نظر؛ همین موضوع هرگونه بحث درباره‌ی قصد سرایندگان این اشعار را به کاری ناممکن تبدیل می‌کند. ثانیاً حتی اگر فرض کنیم که شاعر در سرودن شعر «منظور» یا معنای خاصی را در ذهن داشته است، باز هم می‌توان گفت که این لزوماً به معنای توفیق در آن منظور نیست و لذا یافتن یک «پیام» در شعر اغلب مترادف انتساب یک «پیام» به آن شعر است. به طریق اولی، تأثیر شعر در خواننده نیز در نقد فرمالیستیِ موضوعی بی‌ربط تلقی می‌شود، زیرا خوانندگان مختلف با خواندن شعری واحد ممکن است واکنش‌ها یا استنباط‌های متفاوتی داشته باشند. از این رو، کانون توجه منتقدان فرمالیست: صناعات و فنونی هستند که در خودِ متنِ شعر به کار رفته‌اند. این صناعات صبغه‌ای عینی دارند، حال آن‌که «نیّت» شاعر یا تأثیر شعر در خواننده

1. Monroe C. Beardsley

صبغه‌ای ذهنی دارد. نقد ادبی از نظر «منتقدان نو» باید عینیت‌مبنا باشد و نه ذهنیت‌مبنا. به همین سبب، فرمالیست‌ها به جای تلاش برای روانشناسیِ نویسنده یا خواننده، می‌کوشند تا متن شعر را (به‌منزله‌ی ساختاری عینی و متشکل از واژه) موشکافانه تحلیل کنند تا به معنای آن برسند. معنا و ساختار و صورت در شعر چنان با یکدیگر درمی‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کِرد. پس شکل و محتوا دو روی یک سکه‌اند.

از جمله محوری‌ترین مفاهیم در نقد فرمالیستی، مفهوم «تنش» است و چون شالوده‌ی قرائتی که من از شعر «نشانی» ارائه خواهم کرد همین مفهوم خواهد بود، بجاست که آراء فرمالیست‌ها را در این خصوص اندکی مورد بحث قرار دهیم. رابطه‌ی ادبیات با واقعیت از روزگار باستان و در واقع از زمان افلاطون و ارسطو موضوع نظرپردازیِ و جدل فلاسفه و زیباشناسان بوده است. نظریه‌پردازان فرمالیست نیز در نوشته‌های خود به این موضوع پرداختند و استدلال کردند که دنیای واقعی مشحون از انواع تنش است و زندگی روالی بی‌نظم دارد (باید توجه داشت که فرمالیست‌ها در دهه‌ی سوم قرن بیستم، یعنی زمانی این نظریات را مطرح می‌کردند که پس از جنگ جهانی اول در سال‌های ۱۸- ۱۹۱۴ و انقلاب سال ۱۹۱۷ در روسیه و برقراری دیکتاتوری کمونیست‌ها و پس از ظهور فاشیسم در اروپای دهه‌ی ۱۹۳۰، تجربه‌های عینیِ بشر القاکننده‌ی این نظر بود که زندگی به روالی کاملاً نابخردانه و پُرخشونت و تنش‌آمیز به پیش می‌رود.) در برابر این واقعیتِ بی‌نظم، شعر کلیتی منسجم است. شعر از دل تقابل و تنش، همسازی و هماهنگی به وجود می‌آورد و لذا بدیلی در برابر

دنیای پُرتنشِ واقعی است. در این خصوص، ت.س. الیوت[1] (شاعر مدرن انگلیسی که نظراتش تأثیر بسزایی در شکل‌گیریِ آراء فرمالیست‌ها داشت) در مقاله‌ای با عنوان «شعرای متافیزیکی» می‌گوید:

> وقتی ذهن شاعر از همه‌ی قابلیت‌های لازم برای تصنیف شعر برخوردار باشد، دائماً تجربیات ناهمگون را در هم ادغام می‌کند. تجربیات انسان معمولی صبغه‌ای آشفته و نامنظم و ازهم‌گسیخته دارند. انسان معمولی عاشق می‌شود و همچنین آثار [فیلسوفی مانند] اسپینوزا را می‌خواند و این دو تجربه هیچ وجه مشترکی ندارند. این تجربه‌ها ایضاً هیچ وجه اشتراکی با صدای ماشین تحریری که او با آن کار می‌کند یا بوی غذایی که او طبخ می‌کند ندارند؛ حال آن‌که در ذهن شاعر این تجربیات همواره شکل کلیت‌هایی نو را به خود می‌گیرند. (۱۱۷۱)

از گفته‌ی الیوت چنین برمی‌آید که آنچه واقعیت را از بازآفرینیِ واقعیت در ادبیات متمایز می‌کند، دقیقاً همین نقش متفاوت تنش و تباین در هر یک از آن‌هاست. در زندگی واقعی انواع تنش‌ها بی هیچ انتظامی وجود دارند و انسان را متحیر می‌کنند. اما تنش در شعر مایه‌ی انسجام و همپیوستگیِ دنیایی است که شاعر از راه تخیل برمی‌سازد.

باید گفت که نظرات الیوت و فرمالیست‌ها درباره‌ی زبان شعر، تا حدودی ریشه در دیدگاه‌های کولریج[2] (شاعر رمانتیک انگلیسی) دارد

---

1. T.S. Eliot
2. Samuel Taylor Coleridge

که در سده‌ی نوزدهم می‌زیست. به اعتقاد کولریج، زبان شعر زبانی است که کیفیات متناقض یا متضاد را با هم آشتی می‌دهد و بین آن‌ها تعادل برقرار می‌کند. زبان شعر مبیّن همسانی در عین افتراق، یا مبیّن پیوند امر انتزاعی و امر متعین است و از این حیث با زبان روزمره (غیرشاعرانه) تفاوت دارد. کولریج همچنین الهام‌بخش فرمالیست‌ها در خصوص مفهوم «شکل انداموار» بود. او شکل شعر را حاصل پیوندی انداموار بین جزء و کل می‌دانست: بخش‌ها و عناصر مختلف هر شعر به مقتضای محتوا و مضمون شعر پدید می‌آیند و با آن تناسب دارند. کارکرد این اجزاء با یکدیگر کاملاً هماهنگ است (مثل عضوهای گوناگون بدن) و در نتیجه‌ی این کارکرد، شعر از انسجام برخوردار می‌شود. کار منتقد ادبی هم، به زعم فرمالیست‌ها، کشف همین انسجام یا وحدت اندامورِ اجزاء در شعر است.

شاعر برای ایجاد انسجام در شکل شعر از صنایع بدیع و لفظی‌ای استفاده می‌کند که القاکننده‌ی تنش و تباین و ناهمسازی هستند، بویژه دو صنعت متناقض‌نما (پارادوکس) و آیرونی[1]. متناقض‌نما گزاره‌ای است که در نگاه اول غلط به نظر می‌آید، اما حقیقتِ آن با تأمل و غورِ ثانوی آشکار می‌شود (یا برعکس: در نگاه اول درست می‌نماید، اما با بررسیِ بیشتر معلوم می‌شود که نادرست است). برای آیرونی به دشواری می‌توان معادلی واحد و دقیق در صناعات ادبی فارسی پیشنهاد کرد، اما شاید بتوان گفت یکی از اقسام سه‌گانه‌ی آن (موسوم به «آیرونی در کلام»[2]) کمابیش همان ذم شبیه به مدح (یا مدح شبیه به

1. irony
2. verbal irony

ذم) یا مجاز به علاقه‌ی تضاد است. آیرونی زمانی ایجاد می‌شود که خواننده معنای یک گزاره را برخلاف آنچه شاعر به‌ظاهر گفته است استنباط می‌کند و مقصودی برعکسِ آنچه در شعر بیان شده است را به شاعر انتساب می‌دهد. نکته‌ی مهم ـــ هم در خصوص پاردوکس و هم در خصوص آیرونی ـــ این است که هر دوی این صناعات ادبی، دلالت‌ها و تداعی‌های عناصر متباین را در یک گزاره‌ی واحد جمع می‌کنند. به اعتقاد فرمالیست‌ها، شاعر صرفاً با توسل به زبانی متناقض‌نمایانه قادر است حقیقتی را که مطمح نظرش است بیان کند. از این رو، وجه تمایز زبان شعر از زبان غیر شعری، همین تباین‌ها و تنش‌هایی است که شکل شعر را به کلیتی ساختارمند تبدیل می‌سازند.

ب

در پرتو نکاتی که در مورد اهمیت تنش و تباین در نقد فرمالیستی اشاره شد، اکنون بجاست که ببینیم معنای شعر «نشانی» را برحسب این رهیافت چگونه می‌توان تبیین کرد. به پیروی از روش منتقدان فرمالیست که به منظور کم‌اهمیت جلوه دادن زندگینامه‌ی مؤلف از ذکر نام شاعر خودداری می‌کردند، من نیز در این‌جا برای عطف توجه به موضوع اصلی (تباین نور و تاریکی در شعر «نشانی»)، متن این شعر را بدون نام سپهری عیناً نقل می‌کنم. مواجهه‌ی بصری با شکل بیرونیِ شعر (نحوه‌ی قرار گرفتن واژه‌ها بر روی صفحه‌ی کاغذ)، نخستین گام در تحلیل شکل درونیِ شعر (وحدت انداموارِ اجزاء آن) است.

نشانی

«خانه‌ی دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.
آسمان مکثی کرد.
رهگذر شاخه‌ی نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید
و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:

«نرسیده به درخت،
کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازه‌ی پرهای صداقت آبی است.
می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ سر به در می‌آرد،
پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی،
دو قدم مانده به گل،
پای فواره‌ی جاوید اساطیر زمین می‌مانی
و ترا ترسی شفاف فرا می‌گیرد.
در صمیمیت سیال فضا، خش خشی می‌شنوی:
کودکی می‌بینی
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه‌ی نور
و از او می‌پرسی
خانه‌ی دوست کجاست.»

شعر «نشانی» از دو بند[1] تشکیل شده است. دو قسمتی بودنِ این شعر تناسب دارد با این‌که دو صدای جداگانه را در آن می‌شنویم: در بندِ نخست، صدای «سوار» را که نشانیِ خانه‌ی دوست را می‌پرسد، و در بندِ دوم صدای «رهگذر» را که راه رسیدن به مقصد را می‌گوید. همچنین طول هر یک از دو بند شعر، با تصور ما از پرسش و پاسخ همخوانی دارد: هر پرسشی ــ به اقتضای این‌که در آن یک مسئله طرح می‌شود ــ کوتاه است، حال آن‌که پاسخِ هر پرسشی قاعدتاً طولانی‌تر از خود پرسش است، چون پاسخ‌دهنده ناگزیر باید توضیح بدهد. بدینسان، شکل بیرونی و مشهودِ این شعر بر روی صفحه‌ی کاغذ، اولین تنش را در آن به وجود می‌آورد که تعارضی بین نادانستگی و دانستگی، و نیز تباینی بین اختصار و تطویل است.

تنشی که اشاره شد، در همه‌ی اجزاء این شعر بازتاب یافته است. سطر اول و آخر شعر و نحوه‌ی استفاده‌ی شاعر از علائم سجاوندی، زمینه‌ی مناسبی برای بحثِ بیشتر در خصوص این تنش فراهم می‌کند. سطر اول شعر با جمله‌ای آغاز می‌شود («خانه‌ی دوست کجاست؟») که عیناً در سطر آخر تکرار شده است، با این تفاوتِ کوچک اما دلالت‌دار و مهم که در سطر آخرْ این جمله نه با علامت سؤال بلکه با یک نقطه تمام می‌شود («خانه‌ی دوست کجاست.»). علامت سؤال نشانه‌ی ابهام و نادانستگی است و نقطه نشانه‌ی پایان جمله‌ای خبری. پس می‌توان گفت آنچه در ابتدای شعر در پرده‌ی ابهام است، در پایان شعر از ابهام در می‌آید. به عبارت دیگر، کل این شعر کوششی است برای رفع ابهام و نادانستگی. (این تفسیر با صورتی که شاعر برای شعر برگزیده ــ

1. stanza

پرسش و پاسخ ـــ هماهنگی دارد.) از جمله تداعی‌ها یا دلالت‌های ثانویِ ابهام، تاریکی است. کما این‌که وقتی می‌گوییم «این موضوع مثل روز روشن است»، روشنایی دلالت بر فقدان ابهام دارد. اگر این برنهاد درست باشد که «نشانی» فرایند رفع ابهام است، آن‌گاه می‌توان گفت ذکر واژه‌ی «فلق» در سطر اول شعر بی‌مناسبت نیست. فلق یعنی سپیده‌دم یا آغاز پرتوافشانی نور خورشید در آسمان. از آن‌جا که فلق به ابتدای صبح اطلاق می‌شود، یعنی به زمانی که تاریکی آرام آرام جای خود را به روشنایی می‌دهد، آوردن این کلمه در ابتدای شعری که به تدریج رفع ابهام می‌کند بسیار بجاست. هم به این سبب است که در بقیه‌ی شعر کلمات یا عبارت‌هایی آمده‌اند که به طرق مختلف توجه خواننده را به تباین میان تاریکی و نور جلب می‌کنند و حرکتی تدریجی از تیرگی به سوی نور را نشان می‌دهند: «شاخه‌ی نور» و «تاریکی شن‌ها» در سطر ۳؛ «سپیدار» در سطر ۴؛ «سبز» در سطر ۶؛ «آبی» در سطر ۷؛ «شفاف» در سطر ۱۲ و سرانجام «نور» در سطر ۱۵.

متناقض‌نمای بزرگ این شعر این است که گرچه «رهگذر» پرسش «سوار» را پاسخ می‌گوید و نشانی خانه‌ی «دوست» را می‌دهد، اما این نشانی چندان هم راه رسیدن به مقصد را روشن نمی‌کند. سخن «رهگذر» که قرار است رفع ابهام کند، خود مشحون از ابهام است. بخش بزرگی از این ابهام ناشی از پیوند امر متعین و امر انتزاعی است. برای مثال، «سپیدار» و «کوچه‌باغ» ذواتی متعین و لذا ملموس و تصورپذیرند، حال آن‌که «سبز» بودنِ «خواب خدا» یا «آبی» بودنِ «پرهای صداقت» مفاهیمی تجریدی و تصورناپذیرند. به همین منوال، ترکیب‌هایی مانند «گل تنهایی» یا «فواره‌ی اساطیر» یا «لانه‌ی نور» به مشهودترین شکل تنش بین امر انتزاعی و امر متعین را بازمی‌نمایانند،

زیرا در هر یک از این ترکیب‌ها یک جزء کاملاً عینی است و جزء دیگر کیفیتی کاملاً ذهنی دارد. از این رو، به رغم این‌که کلام «رهگذر» در مقام یک راهنما باید روشنی‌بخش باشد و عملاً هم هر چه به پایان شعر نزدیک می‌شویم شمار واژه‌ها یا ترکیب‌های واژگانیِ حاکی از نور و روشنی بیشتر می‌شوند، اما در پایان هنوز نشانیِ واضحی از «خانه‌ی دوست» نداریم. به سخن دیگر، توقع خواننده از نشانی و کارکردی که یک نشانی به‌طور معمول دارد، در این شعر (که عنوانش هم به نحو تناقض‌آمیزی «نشانی» است) برآورده نمی‌شود و در واقع برعکسِ آنچه خواننده توقع دارد رخ می‌دهد. این مصداق بارز آیرونی است، ولی شاید معنای ناگفته اما دلالت‌شده‌ی شعر هم جز این نباشد. برای تبیین این معنا، بجاست نشانه‌هایی را که «رهگذر» برمی‌شمرد مرور کنیم.

نخستین نشانه برای رسیدن به «دوست»، «سپیدار» است، درختی مرتفع که برگ‌های سفیدِ پنبه‌ای دارد و نیز چوبش سفیدرنگ است (تداعی‌کننده‌ی نور). سپیدار را می‌توان مجاز جزء به کل برای طبیعت دانست، زیرا سایر نشانه‌هایی که رهگذر می‌دهد ایضاً خواننده را به یاد طبیعت می‌اندازند: «کوچه‌باغ»، «گل»، «فواره» (به معنای چشمه‌ی آب) «کاج» و «لانه»ی جوجه. نشانه‌ها ابتدا در قالب تصاویر بصری به خواننده ارائه می‌شوند («نرسیده به درخت،/ کوچه‌باغی است . . .»، یا «دو قدم مانده به گل»)، اما متعاقباً تصاویر شنیداری هم اضافه می‌شوند («خش‌خشی می‌شنوی»). در سطر ۱۳ («در صمیمیت سیال فضا، خش خشی می‌شنوی»)، شاعر هم از واژه‌ی نام‌آوای «خش‌خش» استفاده کرده که صداهای آن به هنگام تلفظ حکم به نمایش در آوردن معنای آن را دارند و هم این‌که در عبارت «صمیمیت سیال» از صنعت

همصامتیِ آغازین[1] برای تکرار صدای /s/ («س») بهره گرفته است. ترکیب دو صدای /s/ و /ʃ/ («ش») در «صمیمیت سیال» و «خش خشی می‌شنوی» سکوت را به ذهن متبادر می‌کند، سکوتی که با تنهاییِ در «گل تنهایی» تناسب دارد. بدین ترتیب، خواندن این شعر حس‌های گوناگون (شنیداری و دیداری) را در خواننده فعال می‌کند؛ لذا خواننده هنگام قرائت منفعل نیست و خود را همسفرِ «سوار» می‌داند. از «سپیدار» باید به یک «کوچه‌باغ» رفت که به «بلوغ» می‌رسد؛ از آن‌جا هم باید به یک «گل» رسید که البته قبل از آن یک «فواره» است. این شبکه‌ی درهم‌تنیده‌ی تصاویر نهایتاً به یک «کودک» می‌رسد که برای برداشتن «جوجه» از «لانه‌ی نور» از یک درخت «کاج» بالا رفته است. نشانیِ داده‌شده ما را از یک درخت (سپیدار) به درختی دیگر (کاج) رهنمون می‌سازد. پس این حرکت، دَوَرانی است. آیا رسیدن به کودک (نماد سرشت حقیقت‌جوی انسان) به طریق اولی مبیّن حرکتی دَوَرانی نیست؟ ما که به دنبال «دوست» هستیم، در نهایت به ذاتِ خودمان ارجاع داده می‌شویم.

از شبکه‌ی تصاویر این شعر و ساختار آن که مبتنی بر تنش و تناقض و آیرونی است، تلویحاً چنین برمی‌آید که تلاش برای رسیدن به یقین در خصوص بعضی مفاهیم (مثلاً حقیقتِ عشق، یا ذاتِ خداوند) عبث است؛ کوشش انسان برای نیل به عشق راستین یا تقرب به خداوند و رمزگشایی از نظام هستی در بهترین حالت به رجعت به سرشت حقیقت‌جوی انسان و یگانگی با طبیعت منتهی می‌شود. آدمی می‌کوشد تا از تاریکی به نور برسد، اما این تلاش هرگز او را به‌طور

---

1. alliteration

کامل از تاریکی بیرون نمی‌آورد. آنچه اهمیت دارد، خودِ این تلاش است، نه رسیدن به مقصد. تباین و تنش بین نور و تاریکی عاملی است که ساختار این شعر را منسجم کرده و به اجزاء آن وحدتی انداموار بخشیده است.

این قرائت فرمالیستی مؤید قرائت‌های نقادانه‌ی دیگری است که عرفان را زمینه‌ی[1] فهم متنِ[2] شعر فرض می‌کنند. برای مثال، آنچه در این قرائت «نور» و «پرتوافشانی» نامیده شد، در یک رهیافت عرفانی می‌تواند «اشراق» نامیده شود؛ کما این‌که براهنی در نقد خود متذکر می‌گردد: «نور [در این شعر]، نور معرفت و اشراق نیز هست» (۵۱۸). نمونه‌ی دیگر رسیدن به کودک است که در این نقد نشانه‌ی رجعت به نَفْسِ حقیقت‌جوی انسان قلمداد شد؛ شمیسا در قرائت عرفانیِ خود اشاره می‌کند که «لانه‌ی نور استعاره از ملکوت و جبروت است» (۲۷۱) و با استناد به ابیات زیر نتیجه می‌گیرد که سپهری در این شعر «کودک» را نماد فطرت انسان قرار داده و مضمونی را پرورانده است که شعرای عارفِ سده‌های گذشته نیز پرداخته بودند:

ای نسخه‌ی نامه‌ی الهی که تونی
وی آینه‌ی جمال شاهی که تونی
بیرون ز تو نیست هر چه در عالم هست
از خود بطلب هرآن‌چه خواهی که تونی

1. context
2. text

تفاوت قرائت حاضر با سایر قرائت‌هایی که ذکر شد این است که در این‌جا «نشانی» به‌منزله‌ی متنی قائم به ذات نقد شده است. تباین نور و تاریکی، تنشی را در این شعر ایجاد کرده که محور ساختارِ متناقض‌نمایانه و آیرونی‌دارِ آن است. به اعتقاد منتقدان فرمالیست، کشف این ساختار می‌تواند ما را به معانی دلالت‌شده در شعر رهنمون کند، بدون آن‌که نیازی به استناد به هرگونه زمینه‌ی برون‌متنی (از قبیل زندگینامه‌ی شاعر یا مکاتب عرفانی یا فلسفی) باشد، زیرا شعر محمل ابراز احساسات شخصیِ شاعر یا ابزاری برای ترویج مکاتب فکری نیست، بلکه اُبژه‌ای مستقل از شاعر است و نیز به همین صورت (مستقلاً و نه در پیوند با سایر متون) باید تحلیل شود.

سخن آخر این‌که فرمالیست‌ها شعری را ارزشمند می‌شمارند که اجزاء ساختارِ آن واجد همپیوندیِ درونی باشند. باید توجه داشت که انسجامِ حاصلِ از این همپیوندی صبغه‌ای منطقی ندارد، بلکه اساساً انسجام از نظر فرمالیست‌ها یعنی هماهنگیِ معانیِ متباین. آی. ای. ریچاردز[1] (استاد ادبیات در دانشگاه کیمبریج که تحقیقاتش در شکل‌گیری آراء فرمالیست‌ها اثر گذاشت) در کتاب ***اصول نقد ادبی*** بین شعر کهتر و شعر ارزشمند این‌گونه تمایز می‌گذارد که شعرهای کهتر احساساتی از قبیل اندوه و شعف را به نحوی منتظم و در گستره‌ای محدود بیان می‌کنند، اما شعرهای ارزشمند مجموعه‌ی متنوع‌تری از عناصر متباین را در خود ملحوظ می‌کنند. به زعم او، «بارزترین جنبه‌ی شعرهای ارزشمند، ناهمگونی چشمگیر سائق‌های تمایزناپذیر است. لیکن باید افزود که این سائق‌ها صرفاً ناهمگون

---

1. I.A. Richards

نیستند، بلکه متضادند» (۱۹۶). ارزش شعر سپهری در همین ناهمگونی نهفته است. تاریکی و نور، یا به عبارتی ابهام و یقین، در «نشانی» در تضادی دائمی و حل‌ناشدنی‌اند. این حقیقت متناقض‌نمایانه را که هیچ نشانی‌ای نمی‌تواند با پرتوافشانی بر مسیرْ ما را به مقصد برساند و نهایتاً باید به سرشت درونیِ خود بازگردیم، می‌توان همسو با این باورِ بنیانیِ فرمالیست‌ها دانست که هیچ عامل برون‌متنی‌ای نمی‌تواند معنای یک متن را با قطعیت معیّن کند. برای یافتن آن معنا باید به ساختار درونیِ آن متن بازگشت و آن را تحلیل کرد.

مراجع

براهنی، رضا. *طلا در مس*. چاپ سوم. تهران: انتشارات زمان، ۱۳۵۸.

شمیسا، سیروس. *نقد شعر سهراب سپهری (نگاهی به سپهری)*. تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۰.

Eliot, T.S. "The Metaphysical Poets." *American Poetry and Prose*, Fifth Ed. Ed. Norman Foerster *et al*. New York: Houghton Mifflin, 1970. 1169-1172.

Richards, I. A. *Principles of Literary Criticism*. New Delhi: Universal Book Stall, 1996.

فراداستان: سبکی از داستان‌نویسی در عصر پسامدرن

مقدمه

در صحنه‌ای از یکی از سریال‌های تلویزیونی، مادر و دختری مشغول بسته‌بندیِ کادوئی هستند که از قرار معلوم برای مادربزرگ خریده شده است. دختر کاغذ کادو را به صورتِ پشت و رو بر روی جعبه‌ی کادو قرار می‌دهد و در پاسخ مادرش که می‌پرسد «این دیگه چه جور کادوپیچیدنِ عجیب و غریبی است؟»، می‌گوید: «این پُست‌مدرن است!». این صحنه و گفت‌وگویِ ردوبدل شده بین این شخصیت‌ها، گرچه در نگاه اول صرفاً طنزآمیز (یا در واقع مسخره) به نظر می‌رسد، اما از هر حیث منعکس‌کننده‌ی باورِ نادرستی است که از قضا بین اهل ادبیات هم بسیار رواج دارد. بسیاری از داستان‌نویسان و «منتقدان» ما تصور می‌کنند که هرگونه اغتشاش و بی‌نظمی و بی‌معنایی و بی‌قاعدگی در ادبیات را می‌توان مصداق پسامدرنیسم در ادبیات پنداشت.

نوشتارِ حاضر، کوششی است برای تبیین برخی از ویژگی‌های ادبیات داستانیِ پسامدرن. هدف از بحث حاضر این است که نشان داده شود، برخلاف تصور رواج‌یافته در کشور ما، این جنبش ادبی مترادف گُنگ‌نویسی یا گیج کردنِ تعمدیِ خواننده نیست، بلکه از اوضاع

اجتماعی و فرهنگیِ خاصی برآمده و کاملاً معطوف به معنا و معناسازی است. در بخش‌های بعدی، نخست در خصوص پیدایش اصطلاح «پسامدرنیسم» توضیح خواهم داد و استدلال خواهم کرد که این اصطلاح در واقع در مطالعات ادبی ابداع نشد، بلکه مفهومی بود که از سایر حوزه‌های علوم انسانی به حوزه‌ی مطالعات نقادانه‌ی ادبی وارد شد. سپس به بررسیِ این موضوع خواهم پرداخت که «پسامدرنیسم» پس از ورود به حوزه‌ی ادبی، چگونه معانیِ خاصِ ادبی یافت و امروزه چه نوشتاری را می‌توان پسامدرنیستی محسوب کرد. در بخش بعدی در خصوص نظریه‌پردازی‌های انجام شده در علوم انسانی درباره‌ی بازی و تأثیر این نظریه‌پردازی‌ها در رمان معاصر نکاتی را متذکر خواهم شد. البته در سرتاسر این بحث‌ها، صرفاً به یک جنبه‌ی معیّن از نگارش پسامدرنیستی (یعنی به فراداستان) نظر دارم و بحث درباره‌ی سایر مفاهیمِ مرتبط را باید به مقالات دیگر موکول کرد.

۱. پسامدرنیسم

«پسامدرنیسم» اصطلاحی نیست که بتوان تعریفی ساده یا سرراست از آن ارائه کرد. بزرگ‌ترین دشواری در تعریف پسامدرنیسم این است که مصداق‌های این اصطلاح گوناگون و متفاوت هستند. برای مثال، پسامدرنیسم در حوزه‌ی علوم اجتماعی به دو معنا به کار می‌رود: یا برای توصیف یک وضعِ اجتماعی (و بنابر این می‌توانیم بگوییم فلان جامعه با این مختصات جامعه‌ای پسامدرن است) و یا برای اشاره به طیف گسترده‌ای از نظریه‌های اجتماعی که در تحلیل این وضعیت اجتماعی پرورانده شده‌اند. گاه اصطلاح پسامدرنیسم نه توصیفی از یک وضعیت اجتماعی است و نه اشاره‌ای به یک نظریه‌ی اجتماعی، بلکه

برای توصیف سبکی از هنرِ متأخر به کار می‌رود. بدین ترتیب، واضح است که این اصطلاح در حوزه‌های گوناگونی مانند ارتباطات و موسیقی و ادبیات و جامعه‌شناسی و معماری کاربرد دارد و همین گوناگون بودنِ مصداق‌های پسامدرنیسم باعث می‌شود که نتوانیم تعریفی واحد و به‌اصطلاح «جامع و مانع» از آن به دست دهیم.

البته به رغم این گوناگونیِ مصداق‌ها، برخی مضامین مشترک در بحث‌های نظریه‌پردازانِ پسامدرنیسم وجود دارد. سه مورد از این مضامین مشترک عبارت‌اند از: ۱. تحولات جامعه‌ی مصرفی، ۲. نقش رسانه‌ها، و ۳. جایگاه فناوری اطلاعات در زندگیِ امروز. بسیاری از بحث‌های انجام شده درباره‌ی پسامدرنیسم راجع به این موضوع بوده است که استنباط ما از واقعیت، یا شناخت، چگونه بر اساس عملکرد رسانه‌ها یا بر پایه‌ی عاداتی که جامعه‌ی مصرفی در ما ایجاد می‌کند و یا به تَبَعِ قدرتِ فناوریِ اطلاعات شکل می‌گیرد و این‌که انسان تا چه حد مقهورِ این قدرت است.

اصطلاح «پسامدرنیسم» را نخستین بار در دهه‌ی ۱۸۷۰ نقاشی انگلیسی به نام جان واتکینز چپمن[1] برای توصیف نقاشی‌هایی به کار برد که به اعتقاد او تکنیکی پیشرفته‌تر از تابلوهای نقاشان امپرسیونیستِ فرانسوی مانند کلود مونه[2] و یا آگوست رنوآ[3] داشتند. بدین ترتیب، «پسامدرنیسم» در ابتدا به معنای پساامپرسیونیسم بود. در سال ۱۹۳۹، آرنلد توینبی[4] (تاریخ‌نگار مشهور انگلیسی) این نظر را مطرح کرد که

---

1. John Watkins Chapman
2. Claude Monet
3. Pierr Auguste Renoir
4. Arnold Joseph Toynbee

نظم بورژوایی در غرب (که از قرن هفدهم قدمت داشت و دوره‌ی مدرن را به وجود آورده بود) جای خود را به «عصر پسامدرن» داده است. چنان‌که پیداست، در این کاربرد، بیش از هنر یک نظم اقتصادی و اجتماعی مَدِ نظر است. در سال ۱۹۵۷، برنارد روزنبرگ[1] (تاریخ‌نگار فرهنگِ آمریکایی) اظهار داشت که سیطره‌ی فناوری و پیدایش فرهنگ توده‌ای و همسانیِ جهانی (پدیده‌ای که امروزه آن را «جهانی شدن» می‌نامیم)، چنان تغییری در جامعه به وجود آورده است که باید جامعه را پسامدرن نامید. در سال ۱۹۶۴، لزلی فیلدر[2] اصطلاح «پسامدرنیسم» را برای توصیف فرهنگیِ نوپدید به کار برد که به اعتقاد او ویژگی‌هایش عبارت بودند از مردود شمردنِ هنجارهای فرهنگِ نخبه‌گرا و ارزش‌های هنر و ادبیات مدرن. در سال ۱۹۶۸، لئو استاینبرگ[3] همین اصطلاح را برای توصیف تحولات هنرهای تجسمی به کار برد. به اعتقاد استاینبرگ، شالوده‌ی این تحولات عبارت بود از کنار گذاشته شدن بازنمایی طبیعت و روی‌آوری به بازنماییِ ایماژهای ساخته شده توسط بشر.

همان‌گونه که این کاربردها و تعریف‌ها نشان می‌دهد، خاستگاه اصطلاح پسامدرنیسم تحولات اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی است و لذا کاربرد این اصطلاح در فقدان آن تحولات، حکم نوعی تناقض را دارد. این تناقض در جوامع پیشرفته‌ی صنعتیِ غرب هیچ‌گاه حس نمی‌شود، زیرا آنان به‌طور طبیعی این مراحل را طی کرده‌اند و در بحث‌هایی که درباره‌ی پسامدرنیسم می‌کنند، مدرنیسم را زمینه‌ی

---

1. Bernard Rosenberg
2. Leslie Fielder
3. Leo Steinberg

پیدایشِ پسامدرنیسم می‌دانند. برای مثال، در کتاب ***ادبیات داستانی پسامدرنیستی*** (که یکی از معتبرترین منابع در این حوزه است)، برایان مک‌هِیل[1] می‌کوشد تا ربط این دو حوزه، یعنی مدرنیسم و پسامدرنیسم، و پدید آمدنِ دومی از اولی را نشان دهد. به استدلال مک‌هِیل، عنصر غالب در ادبیّات مدرنیستی معرفت‌شناسی است و حال آن‌که در ادبیات پسامدرنیستی عنصر غالب وجودشناسی است.[2] این سمت‌گیریِ وجودشناسانه را از جمله در زبانِ ادبیات می‌توان نشان داد. نویسندگانِ رئالیست زبان را ابزاری برای توصیف جهان می‌دانستند؛ مدرنیست‌ها زبان را از بیان واقعیت قاصر می‌دانستند؛ پسامدرنیست‌ها زبان را به‌وجود آورنده‌ی جهان ما، دانش ما درباره‌ی جهان و نیز هویت ما می‌دانند و لذا اعتقاد دارند که زبان، جهان هستی را توصیف نمی‌کند بلکه آن را برمی‌سازد. بنابر این دیدگاهِ پسامدرنیستی، «واقعیت» به مفهومی که رئالیست‌ها یا مدرنیست‌ها تصور می‌کردند، وجود ندارد؛ آنچه هست عبارت است از استنباط‌های گوناگونِ ما از واقعیت که به مددِ بازی‌های کلامی امکان‌پذیر می‌شود.

دیدگاه دیگری را درباره‌ی پسامدرنیسم، که به همان میزان پُرطرفدار است، لیوتار[3] مطرح کرده است. لیوتار ــ برخلاف مک‌هِیل ــ نه به وجودشناسی بلکه به اَشکالِ دانش و این‌که دانش را چه کسانی

---

1. Brian McHale

۲ . خواننده‌ی علاقه‌مند می‌تواند بحث مک‌هِیل را به‌طور کامل در کتاب ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*** (تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۳) بخواند. همچنین برای نمونه‌ای از نقد که همین تمایزگذاری در آن اِعمال شده است، نگاه کنید به مقاله‌ی «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن» در کتاب ***گفتمان نقد*** (تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲).

3. Jean-François Lyotard

در مهار خود دارند و نیز این‌که اعتبار دانش از کجا ناشی می‌شود، نظر دارد. از نظر او، کار دانشمندان برساختن روایت است و روایت‌های علم لزوماً واجد حقیقت نیستند، زیرا این روایت‌ها خودْ تغییر می‌کنند. در هر یک از شاخه‌های مختلفِ علم، جهان هستی به شکلی متفاوت تبیین می‌شود و پیدایش یک روایتِ جدید، روایت‌های گذشته را نقض می‌کند. لیوتار آنچه را «فراروایت» می‌نامد به باد انتقاد می‌گیرد و در تعریف «فراروایت» می‌گوید نظریه‌ای است که برنهادهایش همه‌شمول و کیهانی هستند. فراروایت‌ها جهان را برای ما معنادار می‌سازند و شالوده‌ی ثبات و انتظام اجتماعی‌اند. نمونه‌ی چنین «فراروایت»هایی، مردم‌سالاری و وعده‌ی نیل به سعادت اجتماعی از طریق دموکراسی است. هر ایدئولوژی‌ای واجد فراروایت‌های خاصِ خود است. مثلاً فراروایتِ مارکسیسم، حتمیتِ فروپاشیِ سرمایه‌داری و جایگزین شدنِ آن با سوسیالیسم است. «پیشرفت»، فراروایتِ علم در فاصله‌ی بین عصر روشنگری و اواسط قرن بیستم است. به‌طور خلاصه، پسامدرنیسمِ لیوتار عبارت است از ناباوری به فراروایت‌ها، و تلاش برای برملاساختنِ تناقض‌های این فراروایت‌ها.

یک دیدگاه دیگر درباره‌ی پسامدرنیسم، که بویژه در حوزه‌ی رسانه‌ها طرفدارانِ فراوانی دارد، دیدگاه بودریار[1] است. بودریار پسامدرنیسم را وضعیتی می‌داند که در آن، ایماژ[2] یا تمثال یا فراواقعیت جای واقعیت را گرفته است. (در بحث حاضر، غالباً اصطلاح «ایماژ» به معادل‌های فارسیِ پیشنهاد شده برای آن مرجّح دانسته شده است. این

---

1. Jean Baudrillard
2. image

معادل‌ها ــ از قبیل «تصویر»، «نگاره»، «انگاره»، «نقش»، «نما»، «عکس»، «تمثال» ــ همه‌ی عناصر معنای «ایماژ» را افاده نمی‌کنند. منظور از ایماژ صرفاً یک عکس نیست. یک قطعه عکس در آلبوم یا تصویری که روی نمایشگرِ رایانه می‌بینیم، در ذهن بیننده یا خواننده همچنین با خوشه‌ای از احساسات یا پنداشت‌ها درباره‌ی یک اُبژه‌ی خاص تداعی می‌شود که مجموعاً «ایماژ» می‌نامیم.) انواع و اقسام تصویر و ایماژ، جنبه‌های مختلف زندگیِ ما را تحت سیطره‌ی خود گرفته‌اند. تصاویر نصب‌شده بر روی تابلوهای آگهی‌های تجاری در بزرگراه‌ها، تصاویر مجلات و روزنامه‌ها و تصاویر فیلم‌های تلویزیونی و سینمایی، و شاید از همه مهم‌تر تصاویر دیجیتالی بر روی نمایشگرِ رایانه‌ها که بدون اراده‌ی ما ناگهان پدیدار می‌شوند و همچنین تصاویر بازی‌های ویدئویی، ما را احاطه کرده‌اند. پس در جامعه‌ی معاصر اصل چیزها دیگر مهم نیستند، بلکه فقط رونوشت یا تصویر آن‌ها (یا به قول بودریار، «تمثال»‌های[1] آن‌ها) موجودیت و اهمیت دارند. ایسن تصاویر حکم نوعی صافی (فیلتر) را دارند و به واسطه‌ی این صافی است که ادراک ما از جهان پیرامون شکل می‌گیرد. به بیان دیگر، هرگونه تصوری که ما درباره‌ی جهان هستی داریم، اول از این فیلتر می‌گذرد و بعد به ما می‌رسد. در نتیجه، تصورات ما متعلق به خودمان، یا نشئت گرفته از ذهن خودمان، نیست؛ این تصورات برای ما رقم زده شده‌اند. به این ترتیب، جهان برای ما معنایی ندارد جز این تصاویر که در واقع حکم اُبژه‌هایی بدلی (شبیه‌سازی شده) را دارند.

به زعم بودریار، رسانه‌های جمعی واقعیت را «بی‌اثر» کرده‌اند. ما از

---

1. simulacra

راه تصاویری که در اینترنت می‌بینیم یا تصاویری که بر صفحه‌ی تلویزیون ظاهر می‌شوند، با دنیا در تماس قرار می‌گیریم. نقش رسانه‌های جمعی این است که غیاب جهان را و جایگزین شدن واقعیت با تصویر را از دیده‌های ما پنهان می‌کنند. فکر می‌کنیم که با جهان هستی در تماس هستیم؛ حال آن‌که یک واسطه بین ما و جهان هستی دائماً در حال عمل است. بدین ترتیب، رابطه‌ی مستقیمِ ما با واقعیت قطع می‌شود. از نظر انسان‌هایی که در جامعه‌ی معاصر زندگی می‌کنند، تصویر بر امر واقع اولویت و رجحان دارد و حتی می‌توان گفت واقعیت، معلول یا پیامدِ بازنماییِ تصویری و شبیه‌سازانه است. برای مثال، انتخاب لباس نه بر اساس پسندهای شخصی بلکه بر پایه‌ی الگوهای زندگی که فرهنگ معاصر برای‌مان تعریف می‌کند صورت می‌گیرد و آن الگو نیز چیزی نیست مگر مجموعه‌ای از تصاویر. شاید در بدو امر بگوییم که لباس را بر اساس برداشتی که از شخصیت خود داریم برمی‌گزینیم، اما خودِ آن برداشت چیزی نیست مگر تحقق هویت‌هایی که در انواع و اقسام تصاویرِ تبلیغاتی هر روز به ما فروخته می‌شوند. سبک و سیاقِ زندگی و مُد در قالب تصاویری که مثلاً در مجلات یا در آگهی‌های تجاری به ما ارائه می‌شوند، به‌طور ناخودآگاهانه انتخاب ما را درباره‌ی پوشاک‌مان رقم می‌زنند. هر روز سعی می‌کنیم خود را با مقتضیاتِ تصاویر یا ایماژهایی تطبیق دهیم که از مجراهای مختلف ما را بمباران می‌کنند. پس در واقع، این جنبه از زندگی (انتخاب پوشاک) در مهار ما نیست. هجوم تصاویر به زندگیِ فردی و از میان رفتن تمایز بین امر واقع و امر شبیه‌سازی شده، موجب پدید آمدن جامعه‌ای بی‌ریشه متشکل از آدم‌های سطحی‌نگر گردیده است. بنابر آنچه گفتیم، می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که پسامدرنیسم

در نظریه‌ی بودریار یعنی از میان رفتنِ تمایز بین امر واقع و امر شبیه‌سازی شده.

یک دیدگاهِ نافذِ دیگر در حوزه‌ی پسامدرنیسم را منتقد مارکسیست فردریک جِیمسن[1] مطرح کرده است. او بحث خود را درباره‌ی پسامدرنیسم از همین سطحی‌نگریِ فرهنگی آغاز می‌کند. تعبیری که جیمسن در کتاب معروف ***پسامدرنیسم یا منطق فرهنگیِ سرمایه‌داریِ متأخر*** از فرهنگ معاصر ارائه می‌دهد عبارت است از: نشانه‌هایی بی‌محتوا که انواع و اقسام ترکیب‌ها از آن‌ها به وجود آمده‌اند. گسترش بازار جهانی و توسعه‌ی رسانه‌های الکترونیکی باعث به وجود آمدن این منطق فرهنگی (یا ضدفرهنگی) در جامعه‌ی معاصر شده است. محصولات فرهنگی‌ای که در عصر پسامدرن عرضه می‌شوند، نمی‌توانند از این منطق بری باشند زیرا این منطق در خصائص اجتماعی و روانیِ ما انسان‌ها تأثیری عمیق گذاشته است بی‌آن‌که ما از آن مطلع باشیم.

باید توجه داشت که از نظر جِیمسن، پسامدرنیسم صرفاً یک سبک فرهنگی نیست، بلکه عنصر غالب در فرهنگ زمانه‌ی ما است و لذا پسامدرنیسم را باید یک وضعیت تاریخی تلقی کرد. پس از عبور از مراحلی تاریخی مانند سرمایه‌داریِ مبتنی بر اقتصاد بازار (قرن هجدهم و نوزدهم) که ملازم ادبیِ آن رئالیسم بود، در اواخر قرن نوزدهم وارد دوره‌ی سرمایه‌داریِ انحصاری شدیم که حدوداً تا جنگ جهانی دوم ادامه یافت. ملازم ادبیِ این دوره‌ی دوم، مدرنیسم بود. دوره‌ی سوم این فرایند، سرمایه‌داریِ مبتنی بر شرکت‌های چندملیتی و پیدایش جامعه‌ی

1. Frederic Jamson

مصرفی است. در این عصر پسامدرن، بازاری جهانی برای ایماژ و اطلاعات به وجود آمده است. از نظر جیمسن، در عصر پسامدرن اطلاعات و داده‌ها به نوعی کالا تبدیل شده است. همچنین تمایزهای فرهنگی و فردی امحاء یافته‌اند و در مقابل نظام واحد جهانی شکل گرفته است، نظامی که گوناگونی‌های ظاهریِ بازار سرمایه‌داری را انتظام می‌دهد و همسان می‌کند. نقطه‌ی تلاقی دیدگاه‌های جیمسن و بودریار را آن‌جا می‌توان دید که به اعتقاد جیمسن، در این نظامِ فراگیر، هویت از راه مُد و سبک زندگی برای آحاد جامعه تعیین می‌شود. نکته‌ای که جیمسن اضافه می‌کند این است که مدرنیسم موجد ازخودبیگانگی بود و حال آن‌که پسامدرنیسم زمینه‌ی روان‌گسیختگی را فراهم می‌آورَد. ازخودبیگانگی مستلزم وجود نَفْسی منسجم (و نه تجزیه‌شده) است تا فرد احساس کند از آن بیگانه گشته. اما فردِ روان‌گسیخته خود را در دنیایی مملو از انواع تصاویر یا بازنمایی‌ها محاصره شده می‌بیند و گم‌گشته و حیران است. در مدرنیسم، تلاش برای نیل به آینده‌ای بهتر درونمایه‌ی بسیاری از آثار ادبی بود. یک مدینه‌ی فاضله، یک نظم غایب اما کمال‌مطلوب، در اکثر آثار مدرنیستی به‌طور ضمنی دلالت می‌شود. اما انسانِ روان‌گسیخته‌ی امروز در عصر پسامدرن، هیچ آینده‌ای را که بهتر از زمان حال یا گذشته باشد، نمی‌تواند تصور کند. در این‌جا امکان تحول از حوزه‌ی گزینه‌ها حذف شده است.

۲. فراداستان

در بحث راجع به ادبیات داستانی پسامدرنیستی نباید از یاد برد که همان‌گونه که در نظریه‌های فرهنگی و اجتماعی یک دیدگاهِ واحد

درباره‌ی پسامدرنیسم وجود ندارد، ایضاً در ادبیات هم یک دیدگاهِ واحد و همه‌شمول و اطلاق‌پذیر به همه‌ی آثار ادبی در خصوص ویژگی‌های پسامدرنیسم وجود ندارد. هیچ‌گونه طبقه‌بندیِ غایی و مناقشه‌ناپذیر از این ویژگی‌ها نمی‌تواند وجود داشته باشد. وقتی صحبت از «ادبیات داستانی پسامدرنیستی» می‌کنیم، یک جنبش همگن یا متجانس را در نظر نداریم. به همین دلیل، اگر کسی در پی یافتن «ویژگی‌های پسامدرنیسم در رمان» باشد تا از طریق درست کردن یک جدول بخواهد همه‌ی رمان‌های پسامدرنیستی را طبقه‌بندی کند، احتمالاً هرگز به هدفش نخواهد رسید. با این حال، از منظری بسیار کلی می‌توان گفت شاید همه‌ی انواع داستان‌هایی که به «پسامدرن» شهرت یافته‌اند، در مردود دانستنِ رئالیسم روانشناختیِ رمانِ مدرن (سیلان ذهن و . . .) اشتراک نظر دارند.

اصطلاح پسامدرنیسم از دهه‌ی ۱۹۶۰ به وفور در بحث‌های نقادانه درباره‌ی ادبیات داستانی به کار رفت و در ابتدا بیشتر برای توصیف داستان‌ها و رمان‌هایی استفاده می‌شد که در آن‌ها سبک‌های مختلفِ نگارشْ تلفیق شده بودند، آثاری که شالوده‌های ساختار و صورت خود را برمی‌انداختند و چنین القا می‌کردند که فراتر از زبان هیچ واقعیتی وجود ندارد. تلفیق سبک‌های مختلف چگونه صورت می‌گرفت؟ تصور کنید که نویسنده‌ای سبک حماسی را با سبکی کاملاً هجوآمیز درهم‌بیامیزد و مثلاً، اگر بخواهیم از شعر مثال بزنیم، وزن حماسیِ به‌کاررفته در *شاهنامه* را با وزنی تلفیق کند که بیشتر برای اشعار غنایی (مثلاً غزل‌های حافظ) مناسبت دارد. در نتیجه‌ی این کار، خواننده مجبور می‌شود ابیاتی را با آن وزنی بخواند که کاملاً کوبنده و حماسی و برای توصیف صحنه‌های پیکار و رزم مناسب است و در ادامه ناگهان

ابیاتی را می‌خواند که وزن‌شان احساسی عاشقانه یا نگرشی عاطفی را القا می‌کند. طبیعتاً ناهمخوانیِ این دو سبک در یک اثر واحد، تعجبِ خواننده را برمی‌انگیزد. اصطلاح «فراداستان»، زمانی که در دهه‌ی ۱۹۶۰ وارد بحث‌های نقادانه‌ی ادبی شد، بیشتر برای توصیف آثاری مانند رمان‌های رِیموند فدرمن[1] و جان بارت[2] به کار می‌رفت که در آن‌ها سبک‌های اَدبی به این شکلِ نامنتظر با یکدیگر تلفیق شده بودند و چنین القا می‌کردند که فراتر از زبان، هیچ واقعیتی وجود ندارد.

آرام آرام این اصطلاح در ادبیات همچنین برای توصیف آثاری به کار رفت که شالوده‌ی ساختار و شکلِ خودشان را برمی‌انداختند و این نشان‌دهنده‌ی نضج گرفتنِ گرایشی درست بر خلاف مدرنیسم است. رمان مدرن، به عبارتی بدیلِ واقعیت محسوب می‌شد. رمان‌نویسان مدرنیست که واقعیتِ موجود را عین بی‌نظمی و نابسامانی تلقی می‌کردند، می‌کوشیدند تا از راه برساختن یک نظم کاملاً نمادین و استعاری بدیلی در برابر واقعیتِ زمانه‌ی خود ارائه دهند. مدرنیست‌ها هرگز آن نظمی را که خود برمی‌آفریدند واژگون نمی‌کردند، زیرا در آن صورت مرتکب عملی تناقض‌آمیز می‌شدند. لیکن در ادبیات پسامدرنیستی، از این قبیل تناقض‌ها نباید تعجب کرد.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، اصطلاح پسامدرن به آثاری اطلاق می‌گردید که واجد نگرشی نقادانه درباره‌ی برخی از جنبه‌های اجتماعی و فرهنگیِ نظام سرمایه‌داری بودند. اگر توصیف اولیه‌ای را که از نظریه‌ی اجتماعیِ پسامدرن در بخش قبلی ارائه گردید به یاد آوریم،

1. Raymond Federman
2. John Barth

آن‌گاه درمی‌یابیم که پیدایش و گسترش این شکل از رمان (یعنی رمانی که مثلاً مصرف‌گرایی در جامعه را مورد کاوش قرار می‌دهد، یا ابعاد پیچیده‌ی روانیِ انسانِ جامعه‌ی مصرفی را برای خواننده تبیین می‌کند) کاملاً ملازم است با پیدایشِ آن نظریه‌هایی در علوم اجتماعی که همین جنبه‌های نظام سرمایه‌داریِ متأخر را به باد انتقاد می‌گیرد. بدین ترتیب، می‌بینیم که این سبک و سیاق از داستان‌نویسی در غرب، پیوندی ناگسستنی و اندام‌وار با بحث‌های نظری درباره‌ی طرز زندگیِ انسان‌ها در جامعه‌ی معاصر دارد. جامعه‌شناس در خلأ زندگی نمی‌کند، بلکه مشاهده‌گری تیزبین است و می‌کوشد تا تحولاتِ پیش‌آمده در نحوه‌ی زندگی را به لحاظ نظری تبیین کند. کار هنرمند هم جز این نیست. هنر نیز در خلأ آفریده نمی‌شود و وجود ندارد، بلکه واکنشی است به پدیدارهای پیرامونِ ما. نمونه‌ی این نگرشِ نقادانه راجع به سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی را در آثار دُن دُلیلو[1] و پل آستر[2] می‌توان به وضوح دید. از همین زمان (حدوداً اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰) بود که «پسامدرنیسم» به یک اصطلاح تثبیت‌شده‌ی ادبی تبدیل گردید و در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی مدخلی به همین نام ایجاد شد.

«فراداستان» نامی است که به یکی از انواع ادبیات داستانیِ پسامدرن اطلاق می‌شود. از نظر برخی منتقدان، فراداستان نشان‌دهنده‌ی مرگ رمان است، حال آن‌که از نظرِ خودِ نویسندگانِ فراداستان این سبک نگارش نشان‌دهنده‌ی تجدید حیات رمان به منزله‌ی یک نوع ادبی است. چرا بعضی از نظریه‌پردازانِ ادبیات و منتقدان ادبی پیدایش

1. Don DeLillo
2. Paul Auster

فراداستان را نشانه‌ی مرگ ادبیات و بعضی دیگر آن را نشانه‌ی تجدید حیات ادبیات می‌دانند؟ در بخش بعدی، با ارائه‌ی بحثی درباره‌ی نظریه‌ی بازی، خواهم کوشید تا پاسخی به این پرسش بدهم و استدلال کنم که چرا دیدگاهِ قائل به تجدید حیات رمان از طریق فراداستان درست است.

اصطلاح فراداستان را نخستین بار ویلیام گس[1] (رمان‌نویس و منتقد ادبی آمریکایی) در سال ۱۹۷۰ در یکی از مقالاتش به کار برد. فراداستان یعنی داستانی درباره‌ی داستان، همان طور که اصطلاح «فرازَبان» هم یعنی زبانی که برای توصیف نحوه‌ی کارکرد زبان به کار می‌بریم. نمونه‌ای آشنا از داستان در داستان، نمایشنامه‌ی ***هملت*** است که در آن نمایشنامه‌ای اجرا می‌شود. اتفاقاً واقعه‌ای که در آن نمایش رخ می‌دهد (کشته شدن یک پادشاه بر اثر تبانیِ برادرِ پادشاه و زنِ پادشاه)، همان واقعه‌ای است که برای خودِ هملت رخ داده است و از این رو نظراتی که هملت راجع به نحوه‌ی بازیگریِ شخصیت‌های آن نمایشنامه ابراز می‌کند، دلالت‌هایی راجع به مضامینِ خودِ نمایشنامه‌ی ***هملت*** دارد. نویسندگان فراداستان به این ساختارِ تودرتو بسیار علاقه‌مند هستند. ساختار فراداستان مانند جعبه‌ای است که آن را می‌گشایید تا ببینید داخلش چیست، اما در داخلِ آن جعبه با یک جعبه‌ی دیگر روبه‌رو می‌شوید و همین‌طور جعبه‌ی دوم را که باز می‌کنید، یک جعبه‌ی دیگر می‌بینید. اصطلاح «جعبه‌های چینی» در ادبیات برای توصیف همین داستان‌هایی به کار می‌رود که درونِ خودشان داستان‌هایی دیگر دارند.

1. William Gass

البته فرقی هست بین فراداستان و آثار دیرینه‌ای که واجد ساختار تودرتو یا داستان در داستان هستند. یک ویژگیِ مهمِ فراداستان این است که راوی درباره‌ی خودِ داستان و صناعاتِ به‌کاررفته در نگارشِ آن اظهار نظر می‌کند. راویانِ رمان‌های قرن هجدهم (مانند رمانِ *تریسترام شندی*) نیز گهگاه چنین می‌کردند، اما راویانِ فراداستان خودآگاهیِ خویش راجع به ماهیت داستان را مستمراً و به نحوی برجسته‌شده به نمایش می‌گذارند. همچنین باید توجه داشت که این نحوه‌ی استفاده از راوی، وجه غالبِ رمان‌های قرن هجدهم نیست، ضمن این‌که در آن آثار دخالتِ راوی در روایت و مخاطب قرار دادنِ خواننده، یک نظم معناییْ درونِ خودِ رمان به وجود نمی‌آورد، حالَ آن‌که در فراداستان این‌طور دخالت‌ها به نحوی نظام‌مند صورت می‌گیرد و نوعی نظم معنایی برمی‌آفرینند. برای مثال، راویِ رمان *زن ستوان فرانسوی* (۱۹۶۹)، نوشته‌ی جان فاولز[1]، روایت داستان را پیاپی قطع می‌کند تا در خصوص شیوه‌های داستان‌گویی سخن بگوید و این دخالت‌ها به قدری کلافه‌کننده می‌شود که خواننده احساس می‌کند نمی‌تواند یا اجازه نمی‌یابد که خودِ داستان را به راحتی بخواند. یا رمان *اگر شبی از شب‌های زمستانی مسافری* (۱۹۷۲)، نوشته‌ی ایتالو کالوینو[2]، چنین آغاز می‌شود: «شما دارید خواندنِ رمانِ جدیدِ ایتالو کالوینو را شروع می‌کنید، با عنوان *اگر شبی از شب‌های زمستانی مسافری*.» با گفتن این جمله، راوی چه می‌کند؟ آیا صرفاً مانند راویانِ رمان‌های قرن هجدهم در روایت دخالت می کند، یا این‌که از اولینَ

1. John Fowles
2. Italo Calvino

جمله‌ی روایتش حضورِ خود را به خواننده اعلام می‌کند و در واقع پیش از آن‌که دنیایی خیالی را به شما معرفی کند حضورِ دلالت‌مندِ خودش را برجسته می‌سازد؟ به نظر می‌آید که هم در این رمان و هم در اکثر فراداستان‌های دیگر، مورد دوم صادق است.

در این‌جا بد نیست تعریف جان بارت از فراداستان را نقل کنم؛ بارت می‌گوید فراداستان «آن نوعی از رمان است که به جای تقلید از جهان، از یک رمان تقلید می‌کند.» در توضیح باید گفت که ما از دیرباز این‌گونه تصور می‌کرده‌ایم که ادبیات تقلید یا محاکاتی از واقعیت است. حتی در دوره‌ی مدرنیسم هم این باور به محاکات به شکلی دیگر همچنان ادامه یافت، با این تفاوت که در آثار مدرنیستی به جای تقلید از واقعیتِ بیرونی، از واقعیتِ درونی و روانیِ انسان‌ها تقلید می‌شود و به همین سبب نویسندگان این دوره از صناعاتی مانند سیلان ذهن و تک‌گوییِ درونی به وفور استفاده می‌کردند. اما در فراداستان هیچ نوع تقلیدی از جهان صورت نمی‌گیرد (خواه جهانِ درون‌ذهنی و خواه جهانِ برونی و عینی)، بلکه خودِ صناعات داستان‌نویسی مورد تقلید قرار می‌گیرند.

شاید بتوان گفت معروف‌ترین تعریف از فراداستان را پتریشا وُ[1] در کتاب خود با عنوان ***فراداستان: ادبیات داستانی خودآگاه در نظریه و عمل*** ارائه کرده است. وُ می‌نویسد: «فراداستان آن نوعی از داستان‌نویسی است که به‌نحوی خودآگاهانه و نظام‌مند توجه خواننده را به تصنعی بودنش جلب می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را در خصوص رابطه‌ی داستان و واقعیت مطرح سازد» (۲). رابطه‌ی داستان

1. Patricia Waugh

با واقعیت، بحثی است که از زمان افلاطون و ارسطو تا به امروز از منظرهای گوناگون مطرح شده است. ما همواره می‌خواسته‌ایم بدانیم که نویسنده یا شاعر یا نمایشنامه‌نویس، از راه اثری که می‌آفرینند، درباره‌ی واقعیت چه می‌گوید. اگر هدف نویسنده بازآفرینیِ واقعیت باشد، آن‌گاه نباید تصریح کند که دنیای برآفریده‌شده در متن، دنیایی دروغین یا تصنعی است، بلکه باید داستان را به گونه‌ای بنویسد که باورپذیر باشد. هنگام خواندن آن داستان، یا تماشای آن فیلم، خواننده باید بتواند احساس کند که رویدادهای پیرنگ یا گفت‌وگوهای شخصیت‌ها می‌توانند در دنیای واقعی حادث شوند. لیکن فراداستان چنین القا می‌کند که شاید واقعیت، تقلیدی از زبانی است که نویسنده در نوشتنِ داستان به کار برده است. به سخن دیگر، شاید واقعیتی وجود ندارد الاّ توصیف‌ها یا بازی‌های کلامی.

از این حیث، می‌توان گفت فراداستان گفتمانی است مابین داستان تخیلی و نقد ادبی و موضوع آن هم دقیقاً همین حد فاصل داستان وَ نقد است. فراداستان از این‌که در نظرِ خواننده «همچون زندگیِ واقعی» جلوه کند، سر باز می‌زند و لذا با رئالیسم سر سازش ندارد. به عبارتی، فراداستان واقعیت را به امری تردیدبرانگیز تبدیل می‌کند. اگر کسی از خود می‌پرسد «چرا؟»، آن‌گاه لازم است که بحث‌های بودریار را درباره‌ی سیطره‌ی رسانه‌ها و تأثیر ایماژها، یا بحث‌های جیمسن را درباره‌ی جامعه‌ی مصرفی و این‌که سرمایه‌داری چگونه امیال و ذائقه‌ی فرهنگیِ ما را تعدیل می‌کند، به یاد آوَرَد.

پتریشا وُ این ویژگی‌ها را برای پسامدرنیسم و رمان‌های فراداستانی برمی‌شمارد: یکی این‌که راوی بیش از حد فضول است و آشکارا دست به بدعت می‌زند. فضولی‌اش یعنی این‌که به جای بسنده کردن به

روایت داستان، راجع به رویدادها و شخصیت‌ها نیز اظهارنظرِ اخلاقی می‌کند. بدعت‌هایش هم در شکل و نحوه‌های مختلف بازگوییِ داستان و در هم آمیختنِ این شکل‌ها متبلور می‌شود. دیگر این‌که در داستان‌های پسامدرنیستی، واژه‌آرایی و صفحه‌آراییِ داستان هم بدعت‌گذارانه است. برای مثال، تصور کنید که نویسنده‌ی فارسی‌زبان، به جای این‌که افقی بنویسد (آن‌گونه که خط فارسی ایجاب می‌کند)، داستان را عمودی بنویسد. یا اگر می‌خواهد گیجی و تحیّر را القا کند، جملاتش را به صورت دایره‌ای تودرتو بنویسد تا خواننده هم موقع خواندن مجبور شود سر خود را بگرداند. در یکی از آثارِ ریموند فدرمن، یک صفحه به رنگ آبی چاپ شده و در بعضی از قسمت‌های متن، با طرز قرار گرفتن کلمات بر روی صفحه عکس یک فلش درست شده است، فلشی که جهتِ مقابل را به خواننده نشان می‌دهد. یا مثلاً چند صفحه‌ی اولِ این رمان شماره ندارند و فقط از صفر استفاده شده است و تازه بعد از چندین صفحه، شماره‌گذاری از رقمِ یک آغاز می‌شود. اگر این بدعت در واقع محدودیتی را به خواننده تحمیل می‌کند، یک ویژگیِ داستان‌های پسامدرنیستی اعطای نقش به خواننده است، تا حدی که خواننده در برآفریدنِ معنای داستان فعالانه مشارکت دارد.

از جمله دیگر ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرن، فروپاشیِ همه‌جانبه‌ی سامانِ زمانی و مکانیِ روایت است. البته باید متذکر شد که این ویژگی در رمان‌های مدرنیستی هم وجود دارد، اما نه به این شدت و نه به این نحوِ ساختارآفرینانه. کاربرد این صناعات در داستان‌های پسامدرنیستی، ما را با یک تغییر کیفی مواجه می‌سازد، تغییری که در یک فرایند دیالکتیکی به علت بسامدِ زیادش یک شکل جدید به خود

گرفته است. برای مثال، می‌توان کارکرد عنصر مکان را در رمان‌های مدرنیستی با کارکرد همین عنصر در رمان‌های پسامدرنیستی مقایسه کرد. در رمان‌های مدرن، راوی یا شخصیت اصلی در تصورات یا خیالاتش خود را در جای دیگری تصور می‌کند، یا خاطره‌ای از بودن در جایی دیگر را به یاد می‌آوَرَد. به همین سبب، خواننده از مکانِ روایت ــ که می‌تواند یک قطار باشد، در حالی که شخصیت اصلی از پنجره‌ی کوپه مناظرِ بیرون را نگاه می‌کند ــ ناگهان به مکانی دیگر که مثلاً پنج سال پیش در آن بوده است می‌رود. اما مشکل ما با فراداستان این است که مکان اساساً به آن مفهوم وجود ندارد که عوض شود و لذا حتی اگر دو سومِ رمان را خوانده باشیم، باز هم ممکن است درست ندانیم که وقایع رمان در کجا رخ می‌دهند.

پتریشا وُ موارد دیگری را هم به فهرست ویژگی‌های ادبیات پسامدرن می‌افزاید، از جمله: انسانیت‌زدایی از شخصیت‌های داستان؛ تقلید تمسخرآمیز از متون ادبی و غیرادبیِ قدیمی؛ ارائه‌ی فهرست‌های بی‌معنا شبیه به متنِ یک وِرد یا جادو؛ و بالاخره استفاده از ژانرهای عامّه‌پسند. در این‌جا اشاره به یک تفاوت عمده بین مدرنیسم و پسامدرنیسم، شاید ویژگی‌هایی را که برشمردیم قدری روشن‌تر کند. تلاش مدرنیست‌ها معطوف به این مقصود بود که فقدان نظم در دنیای بیرون را با نظمی خودساخته و هنری جبران کنند، یا از راه آفرینش ادبی دست به بدیل‌سازی بزنند. به همین دلیل، ایشان اعماق ذهن انسان را می‌کاویدند. در تباین با این دیدگاه، فراداستان‌نویسان اعتقاد دارند که هر نویسنده‌ای با نوشتنِ داستان، واقعیت را ــ در چاچوب محدودکننده‌ای به نام الزامات زبان ــ به شکلی متمایز برمی‌سازد. کار داستان‌نویس، بازنمایی یا اعاده‌ی واقعیت نیست. از این رو،

پسامدرنیست‌ها به خودِ فرایند نگارش توجه دارند، نه به آگاهیِ نویسنده که در مدرنیسم بسیار مهم تلقی می‌شد. در دوره‌ی مدرن، رمان‌نویسانی از قبیل جیمز جویس[1] اعتقاد داشتند که رمان‌نویس مانند یک خدای آفرینشگر است: جهانی را خلق می‌کند و بر آن وقوف دارد، چندان که شخصیت‌ها را به حال خود رها می‌کند تا آزادانه رفتار کنند. متقابلاً فراداستان‌نویسان خودشان را خالق نمی‌شمارند، بلکه معتقدند که خودِ آن‌ها (نویسندگان) اسیر نقشی هستند که زبان برای ایشان تعیین کرده و مقولات نظام هستی را زبان رقم می‌زند، نه میل یا اراده‌ی داستان‌نویس.

۳. نظریه‌ی بازی

فنون و شگردهای فراداستان، از نظریه و نقد فرهنگی و دیدگاه‌های آن درباره‌ی نحوه‌ی بازنماییِ واقعیت بسیار تأثیر پذیرفته است. یکی از محوری‌ترین مفاهیمِ نظریه و نقد فرهنگی، مفهومِ «بازی» است. به طریق اولی، یکی از محوری‌ترین مفاهیم در بحث‌های مربوط به فراداستان، موضوع «بازی» است. در بسیاری از کتاب‌های نظریه و نقد ادبیِ جدید گفته می‌شود که ادبیات ــ و بویژه فراداستان ــ نوعی بازی است. در این بخش، به آراء روانشناسانی از قبیل ویگوتسکی[2] و ژان پیاژه[3] و گرگوری بیتسن[4] اشاره خواهم کرد تا به این موضوع بپردازم که نظرات آنان چگونه می‌تواند در بررسی فراداستان کاربرد داشته باشد

1. James Joyce
2. L.S. Vygotsky
3. Jean Piaget
4. Gregory Bateson

و اصولاً بازی در ادبیات داستانی پسامدرن به چه شکل انجام می‌شود.

در هر شکلی از هنر، هنرمند یک عالَمِ دیگر را خلق می‌کند. از این نظر، هر اثر هنری (بویژه هنر داستان‌نویسی) حکم نوعی «بازی» را دارد. خودِ داستان‌نویسان نیز به این حقیقت واقف‌اند. برای مثال، رانلد سوکنیک[1] (رمان‌نویس آمریکایی) در داستانی با عنوان «مرگ رمان» (۱۹۶۹) می‌نویسد: «آنچه ما احتیاج داریم آثار بازیگوشانه است و نه آثار بزرگ. . . . داستان نوعی بازی است که کسی آن را انجام داده است و شما هم می‌توانید همان بازی را بکنید» (وُ ۲۰۷). داستان در درجه‌ی نخست نوعی تظاهر کردن است. نویسنده وانمود می‌کند که شخصیت‌ها و دنیای آن‌ها وجود دارند. اما نباید از یاد برد که تظاهر شالوده‌ی همه‌ی بازی‌ها و نیز لازمه‌ی بازی کردن است. عاشقانِ بازی، یعنی کودکان، خوب می‌دانند که هنگام بازی کسی باید تظاهر کند که پلیس است یا بقال و دیگری راننده‌ای است که توسط پلیس جریمه می‌شود یا خریداری که آمده تا از بقالی خوراکی بخرد. در هر بازی‌ای مجموعه‌ای از قواعد که باید رعایت شوند و نیز مجموعه‌ای از نقش‌ها که باید اجرا شوند، وجود دارد و بازی با این قواعد و نقش‌ها امکان‌پذیر می‌گردد. نویسندگانِ فراداستان قواعد داستانی را مورد کاوش قرار می‌دهند تا معلوم کنند که انواع داستان در زندگیِ واقعیِ ما انسان‌ها چه کارکردی دارد. به قول پتریشا وُ، «فراداستان در پیِ کشف این است که هر یک از ما واقعیت‌های‌مان را چگونه "بازی می‌کنیم".» منظور پتریشا وُ از این‌که می‌گوید ما واقعیت را «بازی می‌کنیم» چیست؟ برای فهم منظور او، باید همان بحث‌هایی را به یاد آوَرْد که در

1. Ronald Sukenick

بخش اول مقاله‌ی حاضر توضیح دادیم؛ از جمله این بحث را که ایماژها در ذهن ما رسوب می‌کنند و مثلاً واقعیتی مثل انتخاب لباس که ما فکر می‌کنیم تحت اختیار مطلق ما است، در واقع نقشی است که به ما محول شده، مانند نقشی که در یک بازی به کسی محول می‌گردد.

عطف توجه فراداستان‌نویسان به بازی، همسو است با توجهی که اندیشمندان و نظریه‌پردازان قرن بیستم به بازی نشان داده‌اند. برای مثال، پیاژه ارزشی آموزشی برای بازی قائل است؛ ویتگنشتاین[1] زبان را مجموعه‌ای از بازی‌های کلامی می‌داند؛ فلاسفه‌ی اگزیستانسیالیست واقعیت را نوعی بازیِ وجود می‌دانند. بدین ترتیب، باید گفت «بازی» اصطلاحی است که در روان‌شناسی و فلسفه و ادبیات در این سال‌ها به انحاء مختلف به کار می‌رود و تکرار می‌شود. می‌توان پرسید که چرا نویسندگان فراداستان به بازی‌های داستانی علاقه دارند؟ و پاسخ این است که بازی نوعی رفتار قاعده‌مند است (رفتاری که به قول پیاژه «همگونی» و «انطباق» با ساختارهای دنیای روزمره را لازم می‌کند)، و هم این‌که امکان گریز از واقعیت یا رهایی از قیدوبندهای رفتارِ معمولی را امکان‌پذیر می‌سازد. فراداستان با بازی‌هایش واکنشی است به سیطره‌ی قیدوبندآور فناوری و ایدئولوژی در جامعه‌ی معاصر. فراداستان یک واکنش داستانیِ به این احساس خفقان است؛ درست مانند واکنشی که بچه از خود نشان می‌دهد (بچه‌ی خسته شده از رعایت الزام‌های بزرگ‌ترها): در چنین وضعیتی، کودک تلاش می‌کند تا از راه بازی کردن از واقعیت‌هایی که بزرگسالان به او می‌گویند تا حد ممکن، ولو موقتاً، دور شود.

---

1. Ludwig Wittgenstein

البته فراداستان، بازی به شکلی نامتعارف است. یا شکلی از داستان‌گویی است که در عالَمِ ادبیات عادی تلقی نمی‌شود. علت نامتعارف بودن فراداستان را با استناد به تحقیقِ پژوهشگری به نام مایکل بوژور[1] می‌توان تبیین کرد. بوژور اعتقاد دارد میل به بازی کردن برخلاف روال معمول بازی، زمانی قوّت می‌گیرد که بازی به شکل متعارفْ دیگر ملال‌آور شده باشد. به عبارت دیگر، قواعد بازی دست‌وپاگیر و خسته‌کننده می‌شوند و آن‌گاه است که بازی را به شکلی دیگر می‌خواهیم ادامه دهیم. وقتی قواعد ژانری به نام رمان برای خواننده، تکراری و ملال‌آور شوند، فراداستان نوشته می‌شود که حکم شکل جدیدی از بازی و تغییر قواعد رمان‌نویسی را دارد. پیدایش شکلِ پسامدرنیِ از داستان‌نویسی به نام «فراداستان»، نتیجه‌ی این است که شکل‌های آشنای رمان برای خوانندگان غربی (نه خوانندگان ایرانی) تا حد ملال شناخته‌شده است. رمان ژانری است که از قرن هجدهم در غرب نوشته و خوانده شده است. از این رو، دست زدن به بدعت، بازی کردن با این شکل‌های صفحه‌آرایی یا واژه‌آرایی، حکم برآفریدنِ قواعد و نقش‌های جدید را دارد و لذا این بازی، با درنظر گرفتنِ زمینه‌ی فرهنگیِ آن در غرب، بی‌معنا نیست. مشارکت در این بازی یعنی کمک به تجدید حیات ژانری به نام رمان. به‌طور خلاصه، هنگامی که قواعد یک بازی دست‌وپاگیر شوند، یا وقتی که آن بازی ملال‌آور شود، آن‌گاه باید قواعد بازی را متحول کرد.

در رمان‌های فراداستانی، راوی از خواننده می‌خواهد که همبازیِ نویسنده شود. به بیان دیگر، خواننده مصرف‌کننده‌ی منفعلِ موادی

---

1. Michael Beaujour

نیست که نویسنده در اختیارش قرار می‌دهد، بلکه فعالانه در ساختن دنیای داستان مشارکت می‌کند. به تعبیری، خواننده باید آماده‌ی ورود به یک بازی با نویسنده و متن باشد و اگر همبازیِ خوبی نباشد، از رمانی که می‌خواند لذت نخواهد برد. خواننده باید طاقت لازم برای انجام دادنِ بازی را داشته باشد تا در جمع بازیکنان پذیرفته شود. اگر خواننده‌ای بعد از خواندن بیست صفحه، از سر در نیاوردن از دنیای داستان خسته شود و با خود بگوید «من که سر در نیاوردم این راوی چه می‌گوید!»، یا «معلوم نیست این داستان در کجا و در چه زمانی رخ می‌دهد!»، واکنش او نشان می‌دهد که همبازیِ خوبی نیست. همبازی شدن در یک رمان یعنی چه؟ نقش خواننده را به عنوان همبازی برای مثال در رمان *زن ستوان فرانسوی* می‌توان دید. این رمان با سه فرجام مختلف تمام می‌شود و خواننده خود باید هر کدام را که می‌پسندد انتخاب کند. در این رمان، خواننده تبدیل به کسی می‌شود که به قول پتریشا وُ «گویی در یک بازی هایدگری درباره‌ی وجود شرکت کرده است». پس این خواننده است که یکی از سه فصل نهایی را برمی‌گزیند و داستان را تکمیل می‌کند. این اختیاری که رمان‌نویس به خواننده می‌دهد، درست مانند این است که نقاش قلم‌مو را به دست تماشاکننده‌ی تابلو بدهد و به او بگوید «نقش نهایی را تو به این تابلو بزن و آنچه تو بکِشی هیچ‌گونه نقصانِ زیبایی‌شناختی به این تابلو وارد نمی‌کند». نمونه‌ی دیگری از این نوع فراداستان‌ها، داستان کوتاهی است با عنوان «آیا شما جوان‌تر از آن نیستید که خاطرات‌تان را بنویسید» (۱۹۷۳)، نوشته‌ی ب.س. جانسن[1]. در این داستانِ پُرماجرا، اتفاق

1. B.S. Johnson

خاصی نمی‌افتد و به خواننده گفته می‌شود: «حدس و گمان‌هایی را که می‌خواهید بزنید و حتی فرجام‌هایی را که می‌پسندید برای این داستان در نظر بگیرید.»

باید افزود که این همبازی شدنِ خواننده با نویسنده، کاملاً همسو با آن نظراتی در نقد ادبی مدرن است که نقش خواننده را در برآفرینیِ معنا برجسته می‌کند و قائل به «مرگ» نویسنده است. در این رهیافت (که اصطلاحاً «نقد مبتنی بر واکنش خواننده» نامیده می‌شود)، فرض بر این است که داستان معنای از پیش تعیین شده یا واحدی ندارد و خواننده می‌تواند بنابر واکنشِ خود (و البته با استناد به متن) معنایی در آن بیابد که با معنای یافته‌شده توسط سایر خوانندگان همخوانی یا ناهمخوانی دارد. برخلاف منتقدان فرمالیست (پیروان نحله‌ی موسوم به «نقد نو») که اعتقاد داشتند هر اثر ادبی صرفاً یک نقد دارد، در نقد مبتنی بر واکنش خواننده این خودِ خواننده است که در تعامل با متن معنای آن را رقم می‌زند. پس رمان دیگر روایتی تک‌صدایی تلقی نمی‌شود. مفهوم «مرگ مؤلف» کمابیش همزمان با مطرح شدنِ این دیدگاه‌های پسامدرنیستی درباره‌ی داستان شکل گرفت.

شاید ذکر نمونه‌ایی از این نوع بازیِ متقابل و مشارکتی، بی‌جا نباشد. در رمان ***آفریقای الفبایی*** (۱۹۷۴) نوشته‌ی والتر ابیش[1]، جملاتِ هر فصل با یک حرف واحد از حروف الفبا آغاز می‌شوند. یعنی کلیه‌ی جملاتی که در فصل اول می‌خوانیم، با کلماتی نوشته شده‌اند که حرف اولِ آن‌ها «الف» است. به همین منوال، کلمات فصل دوم با حرف «ب» شروع می‌شوند و در فصل‌های بعدی نیز جملات به ترتیب با سایر

1. Walter Abish

حروف الفبا شروع می‌شوند. ناگفته پیداست که این تمهیدِ زبانی، تنگناهایی را در روایت داستان به نویسنده تحمیل می‌کند. برای مثال، راوی نمی‌تواند با کلمه‌ی «من» به خودش اشاره کند مگر زمانی که در حروف الفبا به حرف «م» رسیده باشیم و این خود باعث می‌شود که شخص‌بودگیِ راوی تا آن زمان محقق نگردد. به سخن دیگر، روای صرفاً از طریق زبان می‌تواند آفریده شود (موضوعی که یادآورِ بحث‌های نظریه‌پردازانِ پسامدرنیست درباره‌ی نقش محوریِ زبان است) و برای این منظور باید تا زمان مناسب منتظر بماند. رویدادهایی که باید در داستان روایت شوند و تکوینِ پیرنگ نیز در گرو همین تقدم و تأخرِ حروف الفبا است. مثلاً وقوع یک جنایت وقتی در این رمان امکان‌پذیر می‌شود که در روایت به حرف «ج» رسیده باشیم. این رمانِ فراداستانی نه فقط به زیباترین و بدعت‌آمیزترین شکلِ ممکن نقش زبان را در زندگی ما نشان می‌دهد، بلکه همچنین این دیدگاهِ پسامدرن را القا می‌کند که هر آنچه می‌گوییم در واقع تعبیری زبانی از واقعیت است.

باید اکیداً تذکر داد که البته هر نوع بازیگوشی در رمان را نمی‌توان نوعی تکنیک فراداستانی محسوب کرد. ظاهراً برخی از داستان‌نویسان در کشور ما تصور می‌کنند که فراداستان یعنی هرج‌ومرج‌نویسی و بی‌حساب‌وکتاب‌نویسی و صِرفِ بازی‌های زبانی و تکنیکی بدون ایجاد هیچ‌گونه نظم نمادین و معنایی. اما باید یادآوری کرد که در رمان *آفریقای الفبایی*، نویسنده یک دیدگاه فلسفی را درباره‌ی زبان به گیراترین شکل با بدعت‌گذاری در نحوه‌ی آغاز جملاتِ هر فصل مطرح می‌کند. نظریه‌پردازی مانند ویتگنشتاین ممکن بود همین دیدگاه را به صورت یک نظریه‌ی زبانشناسانه ارائه کند. هنرمند هم به مدد

واسطه‌ی بیانیِ خودش (در این مورد، واژه‌ها و سبکِ اِعمال شده بر آن‌ها) می‌تواند همین کار را بکند. آن دیدگاهی که در خصوص بازی شرح دادام، در فلسفه و روانشناسی و ادبیات به شکل‌های گوناگون اما با جوهری همسان مطرح گردیده است. از این رو، بدعت‌های والتر ابیش را نباید بازیِ صِرف و بی‌محتوا پنداشت. آن کسانی که تصور می‌کنند نگارش داستان به سبک و سیاق پسامدرنیستی یعنی مواجه ساختن خواننده با معمایی گیج‌کننده و حل‌ناشدنی، در واقع هنوز ادبیات پسامدرن را به درستی نمی‌شناسند.

بازی‌های فراداستان‌نویسان بی‌حساب‌وکتاب نیست، بلکه نوعی خلاقیت برای تجدید حیات رمان به شکل‌هایی نو و متناسب با زمانه‌ی ما است. فراداستان مفهوم «واقعیت» را از امری مناقشه‌ناپذیر و یکسان برای همه به امری مناقشه‌پذیر تبدیل می‌کند، امری که می‌تواند به شکل‌های مختلف و با دلالت‌ها و تأکیدهایی متفاوت برساخته شود، نه این‌که صرفاً بازنمایی شود. به عبارتی، فراداستان قواعد و نظام‌هایی را که برای خواننده آشناست ابتدا برمی‌سازد و سپس برمی‌اندازد. دنیای «بازی‌گونه» و عاریِ از تناقضات درونی‌ای که رمان‌های فراداستانی ابتدا ایجاد می‌کنند، خواننده را مجذوب می‌سازد؛ اما بعد با آشکار شدنِ قواعدِ این رمان‌ها، رابطه‌ی «داستان» با «واقعیت» به موضوعی مناقشه‌برانگیز تبدیل می‌گردد که باید مورد تفحّصی انتقادی قرار گیرد. بِیتسن (روان‌شناس انگلیسی) اعتقاد دارد که بازی، مراوده میان انسان‌ها را به میزانی بسیار زیاد افزایش می‌دهد، زیرا ما انسان‌ها از طریق بازی درمی‌یابیم که اراده‌ی خود را چگونه در رفتارهای‌مان اِعمال کنیم و نیز درمی‌یابیم که رفتار ما در موقعیت‌های متفاوت، باید به شکل‌هایی متفاوت و درخور همان موقعیت‌ها تنظیم شود. کشف روش‌های جدیدِ

مراوده، تمرینی در سازگاری و همزیستیِ اجتماعی با دیگران است. خواندن داستان حکم مشارکت در بازی‌ای را دارد که موجب بازاندیشی درباره‌ی روال سنتیِ مراوده می‌گردد و الگوهای دیرینه‌ی تعامل انسانی را برای ما به امری مناقشه‌پذیر تبدیل می‌کند. از این طریق، رمان پسامدرن طلیعه‌دار فرهنگی نو و انسانی‌تر است.

مراجع

پاینده، حسین. ***گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی***. تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲.

وُ، پتریشا. «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهیِ ادبی». در ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***، ترجمه‌ی حسین پاینده. تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۳.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1993.

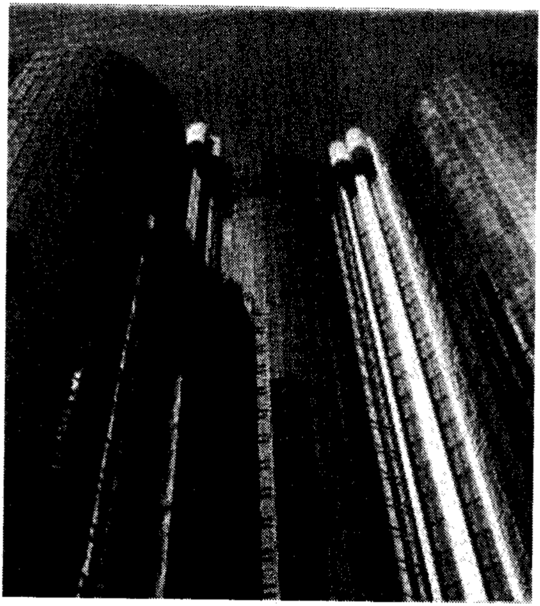
ساختار یک رمان پسامدرن

هتلی با معماریِ پسامدرن

هدف از نوشتارِ حاضر، تفحّصی نقادانه در مضامین و تکنیک‌های رمان *صید قزل‌آلا در آمریکا* نوشته‌ی ریچارد برُتیگن[1] است. اما بنا به دلایلی که در بخش‌های بعدی روشن خواهند شد، ترجیح می‌دهم که ابتدا توصیفی از یک هتل ارائه دهم. این هتل «وستین بانِونچر»[2] نام دارد و در شهر لس‌آنجلس واقع شده است. این هتل را معماری به نام جان پُرتمن[3] طراحی کرد. ساختن آن دو سال (از ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۶) به طول انجامید و در سال ۱۹۷۸ افتتاح شد.

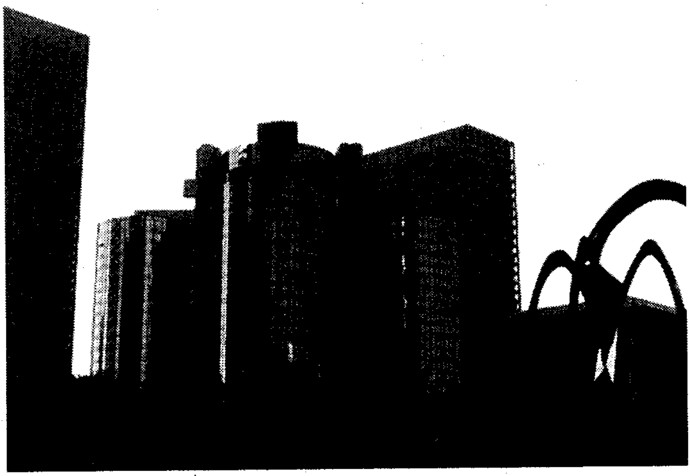
---

1. Richard Brautigan
2. Westin Bonaventure
3. John Portman



نمای بیرونیِ ساختمان هتل «وستین بانِونچر» به شکل پنج برجِ استوانه‌ای عظیم با شیشه‌های آینه‌ای است که از این تعداد، چهار استوانه به دور یک استوانه‌ی مرکزی قرار گرفته‌اند. این هتل سی و پنج طبقه است و ۱۴۷۰ اتاق دارد و همچنین چهل و دو مغازه و رستوران و بوتیک هم در یک فضایی هشت سطحی در آن گنجانده شده‌اند. علاوه بر این، هتل مورد نظر بیست و هفت تالار همایش دارد که بزرگترین آن‌ها ۸۵۶ متر مربع مساحت و ۳۰۰۰ نفر گنجایش دارد. در طبقه‌ی سی و پنج این هتل، یک رستورانِ گردان وجود دارد که چشم‌اندازی ۳۶۰ درجه از شهر لس‌آنجلس را برای مشتریان فراهم می‌کند. در داخل این هتل همچنین یک دریاچه‌ی مصنوعی تعبیه شده است. آسانسورهای شیشه‌ای این هتل که گرادگرد برج‌های استوانه‌ایِ آن قرار دارند، دائماً

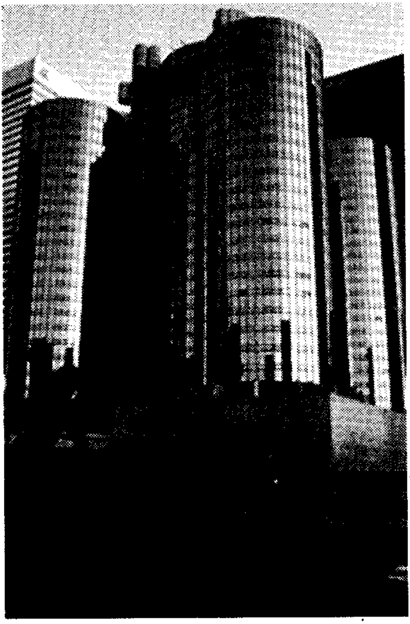
در حرکت‌اند و ــ برخلاف آسانسورهای معمولی ــ موقع استفاده باید آن‌ها را متوقف کرد.



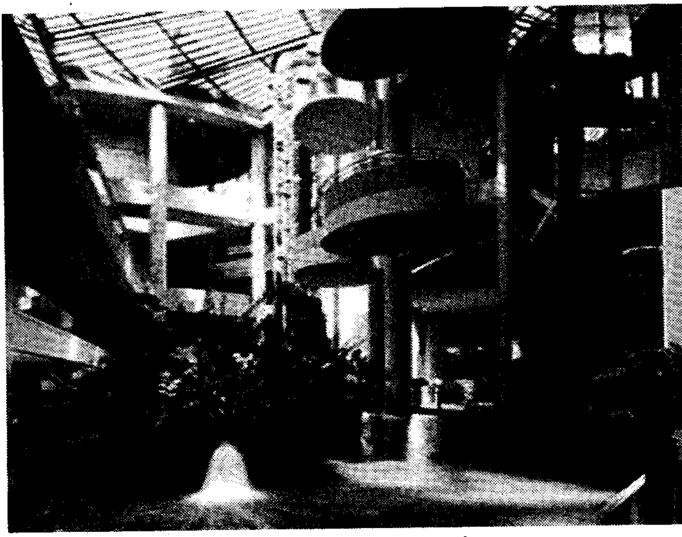
شکل بیرونیِ این هتل به‌گونه‌ای است که بیننده تصور می‌کند طرح آن عیناً از یک رمان علمی ـ تخیلی گرته‌برداری شده است. شاید به همین سبب باشدکه تعدادی از مشهورترین فیلم‌های علمی ـ تخیلیِ هالیود در همین هتل فیلمبرداری شده‌اند. از جمله‌ی این فیلم‌ها، ***مرد باران*** است که داستین هافمن[1] و تام کروز[2] در آن ایفای نقش کردند و در سال ۱۹۸۸ برنده‌ی جایزه‌ی اسکار شد. در واقع، آمار نشان می‌دهد که جاذبه‌ی شکلِ این ساختمان به حدی زیاد است که این هتل جزو ده ساختمانی است که بیش از هر مکان دیگری در جهان مورد عکسبرداری قرار گرفته است.

---

1. Dustib Hoffman
2. Tom Cruise



در تباین با این شکل جذابِ بیرونی، ساختار داخلیِ این هتل بسیار متفاوت و تحیرآور و حتی ناامیدکننده است. تالار ورودیِ هتل «وستین بانِونچر» که بسیار پهناور و مدوّر و شش سطحی است، به رنگ خاکستری و دارای محوطه‌ای شامل مبل‌های چرمی برای نشستن است که رنگ آن‌ها قهوه‌ای است. این تالار همچنین دارای معبرهای باریکی است که اغلب مازمانند هستند و هر کسی را که از آن‌ها عبور کند گیج می‌کنند. از همین رو، یافتن مسیر در این هتل کار دشواری است و اغلبِ مغازه‌های آن ضرر می‌دهند چون مشتریان به رغم بروشورهای هتل، نمی‌توانند به‌راحتی محلِ قرار گرفتنِ این مغازه‌ها را بیابند. به عبارتی، می‌توان گفت هتل «وستین بانِونچر» حکم یک شهر درونِ شهرِ لس‌آنجلس را دارد.



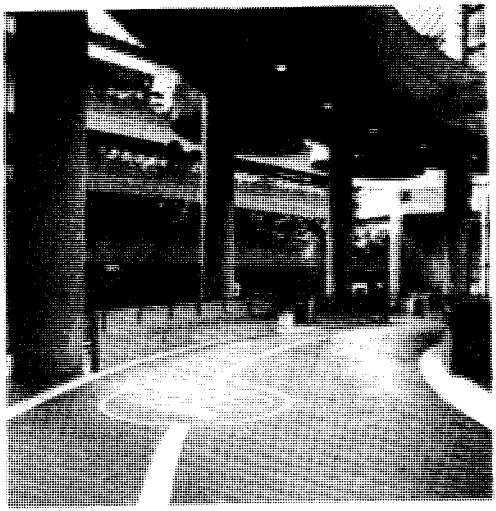
فردریک جیمسن[1] در کتاب ***پسامدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌داریِ متأخر*** می‌گوید که تودرتو بودنِ راهروها و معبرهای این هتل و نیز پیچیده بودنِ ورودی‌های بخش‌های مختلف آن، حکایت از آن دارد که طراحِ آن می‌خواسته است که یک شهر کامل و تمام‌عیار را در ابعادی مینیاتوری بسازد. در نتیجه‌ی این پیچیدگی‌ها، هتل «وستین بانِونچر» یک مکان نیست، بلکه نوعی «فرامکان»[2] است که امکان تشخیص موقعیت یا جهت یا مسیر را از انسان سلب می‌کند. به اعتقاد جیمسن، ساختار این هتل (که او آن را «سردرگمیِ درهم‌جوش» می‌نامد) نماد و قرینه‌ی است از «ناتوانیِ ذهن ما . . . در ترسیم نقشه [یا تبیینِ] شبکه‌ی عظیمِ جهانی و چندملیتی و نامتمرکزِ ارتباطاتی که ما خود را مانند سوژه‌هایی منفرد در آن گرفتار می‌یابیم» (۴۴).

---

1. Frederic Jamson
2. hyperspace



ساختار هتل «وستین بانِونچر» از بسیاری جهات عین همان ساختاری است که ریچارد برُتیگَن در رمان ***صید قزل‌آلا در آمریکا*** ایجاد کرده است. ایضاً احساس خواننده‌ی این رمان هم بسیار شبیه به احساس کسی است که وارد فضای داخلیِ هتل «وستین بانِونچر» شده است و سعی می‌کند راه خود را از مدخل‌های چندگانه و معبرهای تودرتو و پیچ‌درپیچِ این هتل بیابد. چنین کسی طبیعتاً از خود می‌پرسد: «علت این‌همه ابهام و پیچیدگی در طراحیِ فضای داخلیِ این هتل چیست؟». این عین نخستین پرسشی است که یقیناً اکثر خوانندگان این رمان از خود می‌پرسند: «برُتیگَن با نوشتن این رمان سراسر ابهام و پیچیده و نامتعارف قصد القای چه معنایی را داشته است و اصولاً چرا نویسنده قالب یا ژانر رمان را برای نگارش این تکه‌های کوتاه و ازهم‌گسیخته برگزیده است که هیچ روایت منسجمی را به خواننده ارائه نمی‌دهند؟».



رمانی با ساختار پسامدرن

رمان *صید قزل‌آلا در آمریکا* یکی از رمان‌های مشهورِ پسامدرن است که در کتاب‌های مربوط به پسامدرنیسم در ادبیات به عنوان نمونه‌ای سنخی از این سبک نگارش از آن سخن به میان آورده شده است. این رمان ساختاری نامتعارف دارد و به همین سبب برخی از منتقدان آن را «ضد رمان» نامیده‌اند تا بر وجوه متمایز آن تأکید کنند. این رمان از چهل و هفت فصل تشکیل شده است، اما فصل‌های آن به هر چیزی شباهت دارند الا فصل به مفهوم معمولِ این کلمه. در واقع، هر یک از این چهل و هفت فصل، قطعه‌ای کوتاه و کمابیش مستقل از بقیه‌ی فصل‌های رمان و نوشته‌ای است منثور و موجز و توصیفی. از آن‌جا که هیچ روایتِ منسجمی این فصل‌های چهل‌وهفت‌گانه را به هم مرتبط نمی‌کند، شاید بتوان گفت که این کتاب نه یک رمان، بلکه صرفاً شامل قطعه‌هایی تأمل‌گونه در خصوص مشاهدات راوی است.

این رمان شرح یا وقایع‌نامه‌ای است از سفرِ راوی به همراه معشوقه و فرزندش به ناحیه‌ی غرب آمریکا. راوی به نام خودش اشاره نمی‌کند و ما او را صرفاً از آنچه راجع به پسندها و علائقش می‌گوید می‌شناسیم. برای مثال، از گفته‌های راوی درمی‌یابیم که او بسیار به ماهیگیری علاقه دارد و می‌خواهد بهترین رودها برای صید ماهی قزل‌آلا را پیدا کند. او همچنین ذهنیتی طبیعت‌دوست دارد و از مناطق غیرشهری و باصفا در دامن طبیعت که زندگی در آن‌ها جلوه‌ای ساده و شبانی دارد، خوشش می‌آید. راوی علاوه بر بازگوییِ ماهیگیری و اتراق کردنش در مکان‌های مختلف، رویدادهایی از دوران کودکی‌اش و همچنین ملاقات‌هایش با برخی اشخاص مهم را به یاد می‌آوَرَد و برخوردنش به دو موجود غیرمادی را شرح می‌دهد که با نام‌های عجیب و غریبِ «صید قزل‌آلا در آمریکا» و «کوتوله‌ی صید قزل‌آلا در آمریکا» به ما معرفی می‌شوند.

البته راوی هرگز موفق به یافتن آن طبیعتِ بکر یا نابی که می‌جوید نمی‌شود و نهایتاً فقط می‌تواند جلوه‌هایی دست‌دوم از آن طبیعتِ آرمانی را در «اوراق‌فروشیِ کلیولند» پیدا کند. در فصلی با همین نام، راوی توضیح می‌دهد که وقتی به اوراق‌فروشیِ کلیولند می‌رود، موفق می‌شود «جویبارهای قزل‌آلای مستعمل» و نیز آبشار و «تلِ الوارهای خوشبو» و «دسته‌های بزرگی از درخت و بوته» و انواع حیوان و پرنده را که برای فروش عرضه شده‌اند، ببیند.

ساختار نامتعارف این رمان از اولین واژه‌هایی که نویسنده مورد استفاده قرار می‌دهد، توجه خواننده را به خود معطوف می‌سازد. در اولین صفحه‌ی رمان که پیش از فهرست «محتویات» قرار دارد، نوشته شده است: «خوش آمدید/ شما فقط چند صفحه با/ ***صید قزل‌آلا در***

آمریکا / فاصله دارید.» اساساً گنجاندن فهرست «محتویات» برای یک اثر داستانی، کاری غریب و نامتعارف به نظر می‌آید. به طریق اولی، فصل اول رمان با عنوان «جلد صید قزل‌آلا در آمریکا»، تصویر روی جلدِ این رمان را توصیف می‌کند که در واقع عکسی است از مجسمه‌ی سیاستمدار آمریکایی بنجامین فرانکلین[1]. این توصیف یا ارجاعِ خود ـ معطوف، مینیاتوری است از سایِر صناعت‌های فراداستانه‌ای که در سرتاسر این اثر استفاده شده‌اند. به سخن دیگر، این رمان دائماً توجه خواننده را به ماهیت داستانیِ خود، به برساخته و تصنعی بودنِ خود، جلب می‌کند و برخلاف رمان‌های ادوار گذشته نمی‌کوشد تا واقعیتی بیرونی را بازتولید یا بازنمایی کند، بلکه می‌خواهد موضوع داستان‌نویسی و مناقشه‌پذیریِ مرزهایی که بین واقعیت و تخیل قائل می‌شویم را برای ما برجسته کند.

آنچه خواندن این رمان را دشوارتر می‌کند، همچنین رویدادهای نامنتظری است که در آن رخ می‌دهند. برای مثال، در فصل «اوراق‌فروشیِ کلیولند» که پیشتر مورد اشاره قرار دادیم، می‌خوانیم که کسی ۱۷۳ متر «جویبار قزل‌آلا» خریده است تا آن را به عنوان کادوی تولد به دخترِ برادرش هدیه کند. یا راوی به آبشارهای بزرگی برمی‌خورَد که هر ۳۰ سانتیمتر از آن‌ها به قیمت ۱۹ دلار به فروش می‌رسد و آبشارهای بزرگ‌تر را به تکه‌های کوچک‌تر تقسیم کرده‌اند تا حمل کردن‌شان راحت‌تر باشد و خریدار باید آن‌ها را پس از خرید دوباره سرهم کند. این رویدادها و توصیف‌های عجیب و غریب طبیعتاً باعث می‌شوند که خواننده از خود بپرسد چه معنایی از طریق این متن

---

1. Benjamin Franklin

افاده می‌گردد.

چنان‌که پیشتر اشاره شد، به سبب این‌که فصل‌های این رمان ظاهراً نامرتبط هستند، ساختار آن نامنسجم به نظر می‌آید. اما به رغم این‌که ظاهراً هر فصل رمان ***صید قزل‌آلا در آمریکا*** مربوط به موضوعی جداگانه است، نوعی پیوندِ ضمنی و نه‌چندان آشکار را می‌توان در اپیزودهای پیرنگِ آن تشخیص داد. برای مثال، ایماژها و مضامین خاصی در سرتاسر رمان تکرار می‌شوند؛ یا لحن راوی در سرتاسر رمان یکسان است و این خود همچون رشته‌ای است که حلقه‌های مجزای پیرنگ را به همدیگر متصل می‌کند. می‌توان گفت راویِ این رمان در پیِ دستیابی به مکان یا بودگاهی متفاوت است، بودگاهی آرمانی و عاری از مصائب زندگیِ شهری در آمریکا. به عبارتی، این رمان شکلی از مضمون دیرینه‌ی جست‌وجو (سیر و سلوک) برای نیل به یگانگی با طبیعتِ بکر است، طبیعتی که انسان زمانه‌ی ما به دلیل بیگانگی با نَفْسِ راستینِ خویش مدتهاست که از آن دور افتاده است. ***صید قزل‌آلا در آمریکا*** در سال ۱۹۶۱ نوشته شد و شش سال بعد در سال ۱۹۶۷ منتشر گردید و مبیّنِ آراء جنبش موسوم به «بیت»[1] بود. این جنبش در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ در سان فرانسیسکو و نیویورک آغاز شد و شورشی بود بر ضد هنجارها و معیارهای تثبیت‌شده‌ی اجتماعی. داستان‌نویسانِ پیروِ این جنبش که مَنِشی کولی‌وار یا هیپی داشتند، جامعه‌ی متعارف و باورهای آن را بلاهت‌بار و بازاری‌پسند و فاسد می‌دانستند و از آن بیزار بودند. برخی از چهره‌های مشهور این جنبش عبارت‌اند از نورمن مِیلر[2]،

1. Beat
2. Norman Mailer

الن گینسبرگ[1] و هنری میلر[2].

رمان *صید قزل‌آلا در آمریکا* در پی نمایاندن روی دیگر آمریکاست، روی دیگری که ویژگی‌های آن عبارت‌اند از خشونت و فقری که پیامد مستقیم جنگ جهانی دوم و رکود اقتصادیِ بعد از آن بود. برُتیگن زمانی این رمان را نوشت که سایه‌ی دهشتناک جنگ هسته‌ای هر روز بیشتر بر آمریکائیان سنگینی می‌کرد و اقدامات ضددمکراتیک کمیته‌ی موسوم به «مبارزه با اقدامات ضدآمریکایی» که سناتور مکارتی آن را بنیاد نهاده بود، حقوق مدنیِ شهروندان و آزادی بیان را در این کشور تهدید می‌کرد. این آمریکایی بود که بیشتر به یک کابوس شباهت داشت تا به «رؤیای آمریکایی». رمان برُتیگن آن آمریکایی را تصویر می‌کند که به جای باغ عدن، به جامعه‌ای مصرفی با فرهنگی مادی تبدیل شده است. راویِ رمان درباره‌ی دوره‌ای خیالپردازی می‌کند که زندگی در آمریکا ساده و باصفا و عجین با طبیعت بود، اما این خیالپروری هرگز صورت واقعیت به خود نمی‌گیرد. راویْ صیادِ ارزش‌ها در آمریکای زمانه‌ی خود است، اما همچون آلونسو هِیگن (ماهیگیر توصیف‌شده در فصل موسوم به «صید قزل‌آلا در خیابان‌های ابدیت») که در صید قزل‌آلا ناکام می‌مانَد، راوی هم در یافتن ارزش‌های دیرینه و تحقق ایماژ نوستالژیکِ خود از آمریکا ناکام می‌شود. آنچه راوی می‌یابد، اوراق‌فروشیِ کلیولند است که اشیاءِ تکه‌تکه یا اوراق‌شده‌ی آن نه فقط یادآور ساختار تکه‌تکه و متشتتِ این رمان، بلکه همچنین نمادی از متلاشی شدن رؤیای آمریکایی هستند.

---

1. Allen Ginsberg
2. Henry Miller

پس ایماژ مکرر «قزل‌آلا» در این رمان (که هم برای اشاره به اشخاص به کار می‌رود و هم برای اشاره به یک هتل و یک حالت درونی و نهایتاً خودِ این رمان) در واقع ایماژی شبانی از آمریکاست که جز در تخیل محقق نمی‌شود.

در رمان ***صید قزل‌آلا در آمریکا*** زیبایی از زندگیِ آمریکاییان رخت بسته و روحی بی‌قرار و ملول و محنت‌زده جای آن را گرفته است و هیچ امیدی هم به آینده نیست. به همین سبب، هیچ نشانی هم از قهرمان‌گرایی و آرمان‌گرایی در این رمان به چشم نمی‌خورَد. برُتیگن به تأسی از اکثر رمان‌نویسان مدرن، به آرمان‌های جمعی باور ندارد و به فرد و جدایی فرد از توده‌ی مردم اصالت می‌دهد. تبلور این جدایی و مردم‌گریزی را در تکنیکِ رواییِ تک‌صداییِ رمان می‌توان دید. راویِ رمان شخصیت منفعلی است که اصلاً در پی دگرگون کردن واقعیت نیست، بلکه مستأصلانه و با حالتی نوستالژیک می‌کوشد تا از واقعیت فقط سر در آوَرَد.

اما یقیناً بارزترین ویژگیِ رمان ***صید قزل‌آلا در آمریکا***، کوششِ این متن برای برانداختنِ ــ یا بی‌فایده جلوه دادنِ ــ پنداشت ما از ژانری به نام رمان است. نویسنده به طرزی طنزآمیز می‌کوشد از عرف‌های رمان‌نویسی تخطی کند و خواننده را پی‌درپی بهت‌زده و گیج کند، گویی که فقط از راه این بهت و گیجی است که می‌تواند بهت‌زدگی و گیجیِ خودش در جست‌وجوی ناموفق برای اعاده‌ی ایماژی شبانی از آمریکا را به خواننده القا کند.

از جمله کارآمدترین ابزارهای برُتیگن برای برانداختن تلقیِ ما از رمان و رمان خواندن، زبان است. زبان در این رمان کارکردی کاملاً نامتعارف و تعجب‌آور دارد. در واقع، زبان بیش از آن‌که برای ایضاح

استفاده شود، به منظور ایجاد ابهام مورد استفاده قرار گرفته است. مثلاً استعاره‌ها و تشبیه‌هایی که راوی به کار می‌بَرَد، به جای آن‌که شباهتِ مشبه و مشبه‌به را آشکار کنند، ناهمانندی و قیاس‌ناپذیریِ آن‌ها را نشان می‌دهند. استعاره و تشبیه اساساً به منظور بیان شباهت بین دو چیزِ ناهمانند به کار می‌روند، اما استعاره‌ها و تشبیه‌های به‌کاررفته در رمان *صید قزل‌آلا در آمریکا*، منحصر به فرد بودنِ ادراک‌ها و احساس‌های راوی را بازمی‌نمایانند. مثلاً در ابتدای فصلِ موسوم به «آبگیری در والدن برای الکلی‌های آس‌وپاس» چنین می‌خوانیم: «پاییز، مثل ترن هواییِ یک گیاه گوشتخوار، شراب پورت و آدم‌هایی که از این شراب تیره‌ی شیرین می‌خورند، همه را با خود بُرد» (۳۶). با توسل به کدام وجوهِ شباهت می‌توان «پاییز» را به یک «ترن هوایی» مانند کرد، آن‌هم «ترن هواییِ یک گیاه گوشتخوار»؟ یا در اولین پاراگرافِ فصل موسوم به «قزل‌آلای گوژپشت» چنین می‌خوانیم: « نهر مثل ردیفی از ۱۲۸۴۵ تا باجه‌ی تلفن بود که سقف‌های ویکتوریایی داشتند و همه‌ی درهاشان کنده و پشت باجه‌ها درب و داغان شده بود» (۹۴). آیا این توصیف و تشبیهِ به‌کاررفته در آن، تصور کردن نهر را برای خواننده آسان‌تر می‌کند یا دشوارتر؟ یا در صفحه‌ی ۱۰۳ چنین می‌خوانیم: «خیابان‌ها سفید بودند و خشک، انگار که یک قبرستان و یک کامیون پُر از کیسه‌های آرد با سرعتِ زیاد با هم تصادف کرده باشند.» خواننده‌ای که به خواندن رمان‌های پسامدرن خو نگرفته است، با خواندن این سطرها از خود می‌پرسد: «چگونه ممکن است یک قبرستان با یک کامیون تصادف کند؟». خواندن این رمان‌ها یعنی رویارویی با مجموعه‌ای ظاهراً ازهم‌گسیخته از اندیشه‌های پیچیده؛ به بیان دیگر، برخلاف سنتِ دیرینه‌ی رمان، این نوع نگارش از ارائه‌ی یک روایتِ دنبال‌کردنی و

فهمیدنی خودداری می‌کند و ظاهراً می‌کوشد تا تلاشِ خواننده برای فهم متن را ناکام کند. بدین ترتیب، رمان *صید قزل‌آلا در آمریکا* تعریف جدیدی از زبان ارائه می‌دهد که بر اساس آن زبان عبارت است از بازیِ آزادانه‌ی نشانه‌ها.

می‌توان نتیجه گرفت که به اقتضای ماهیت پسامدرنیستیِ این رمان، ساختار آن بیشتر حالتی بازیگوشانه دارد، به انسجام تن در نمی‌دهد، خواننده را گیج می‌کند و به جای این‌که بخواهد با وحدت و پرداختِ استادانه‌ی عناصرش افاده‌ی لذت کند، خواننده را به بازاندیشی درباره‌ی ادراک‌های معمولش فرامی‌خواند.

مراجع

برُتیگن، ریچارد. *صید قزل‌آلا در آمریکا*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۴.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.

ملاحظاتی درباره‌ی چشم‌انداز جهانی شدن ادبیات معاصر ایران

مقدمه

فراتر رفتن تولید ادبی از مرزهای ملی و یافتن مخاطبانی در سطوح بین‌المللی، امروزه با چالش‌های فرهنگیِ نوینی روبه‌روست که از جمله از فرایند موسوم به «جهانی شدن» ناشی می‌گردد. این حقیقت که در زمانه‌ی ما «جغرافی، تاریخ است»[1] (به بیان دیگر، فاصله‌ی جغرافیایی بین کشورها و مناطق مختلف، دیگر مانعی جدی در راه برقراری ارتباط انسان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون تلقی نمی‌گردد) باعث شده است که تولیدات ادبی بتوانند به سرعت در سایر کشورها شناخته و ارزش‌گذاری شوند. گسترش رسانه‌های الکترونیکی جدید، بویژه نماد تمام‌عیار پسامدرنیسم یعنی شبکه‌ی اینترنت، امکاناتی بی‌سابقه و شگفت‌آور برای راه یافتن آثار ادبی ملل گوناگون به عرصه‌های جهانی فراهم آورده است، به گونه‌ای که بازاریابی و عرضه‌ی همه‌ی

---

۱. برگرفته از یک آگهی تبلیغاتی در انگلستان.

محصولات فرهنگی، از جمله آثار ادبی، امروزه حتی در مقایسه با دو یا سه دهه پیش به مراتب سهل‌تر و تأثیرگذارتر گشته است. جادوی بی‌بدیل اینترنت چنان بی‌واسطه و همه‌گیر است که برای عرضه‌ی آثار ادبی به خوانندگانی خارج از کشورِ مبدأ، دیگر حتی به ناشر هم چندان نیاز نیست. ارائه‌ی متون ادبی به صورت «آن‌لاین» در قالب‌ها و شکل‌های مختلفی از قبیل کتابخانه‌ی رایگان اینترنتی یا کتاب‌های الکترونیکی که به‌سهولت «دانلود» شدنی‌اند، امکان می‌دهد تا بتوان این آثار را بدون واسطه و با سرعتی باورنکردنی در اختیار خوانندگانی قرار داد که در دورترین نقاط جهان خواهان دسترسی به متون یادشده هستند. از این رو، بررسی جایگاه کنونی ادبیات فارسی در مقایسه با ادبیات سایر ملل، ممکن نیست مگر با در نظر گرفتن آنچه دیوید هاروی[1] در کتاب ***وضعیت پسامدرنیته*** «انقباض زمان و مکان» نامیده است (۲۴۰). جهانی شدن به منزله‌ی فرایندی که فاصله‌های فرهنگی را همچون فاصله‌های جغرافیایی به اسطوره‌ای مربوط به زمان‌های گذشته تبدیل می‌کند، تولید ادبی و تعامل فرهنگ و ادبیات بومی با فرهنگ و ادبیات غیربومی را با چالش‌ها و پیچیدگی‌های جدیدی مواجه ساخته است.

ادبیات فارسی پیشینه‌ای بسیار دیرین دارد و گستره‌ی آن از جمله به سبب پهناوری امپراطوری کهنِ ایران، در گذشته از مرزهای ایرانِ امروز بسیار فراتر رفته بود. برای مثال، شبه‌قاره‌ی هند و بسیاری از کشورهای آسیای مرکزی صرفاً بخشی از مناطقی هستند که ادبیات کلاسیک ما از دیرباز در آن‌ها نفوذ داشته است و هنوز هم به

1. David Harvey

شکل‌هایی دارد. لیکن این حقیقتی انکارناپذیر است که ادبیات معاصرِ ما در مواجهه با تأثیر و نفوذ ادبیات سایر ملل و فرهنگ‌ها، از موقعیت چندان درخور اعتنایی برخوردار نیست. در توصیف این موقعیت همین بس که آثار اکثر شاعران یا داستان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان معاصر کشور ما هنوز از راه ترجمه آن‌چنان که باید به جهانیان معرفی نگردیده است. همچنین در حالی که نویسنده‌ی شهیر مصری نجیب محفوظ در سال ۱۹۸۸ موفق به اخذ جایزه‌ی نوبل گردید، یا در حالی‌که رمان‌های اورهان پاموک (نویسنده‌ی اهل ترکیه) خوانندگان کثیری در سایر زبان‌ها یافته است، یا در حالی که رمان‌نویس پاکستانی احمد علی یا شاعران معاصر این کشور از قبیل توفیق رفعت و کلیم عمر و نادر حسین توانسته‌اند از راه آفرینش آثاری در حد و معیارهای جهانی باعث معرفی فرهنگ کشورهای خود در سطحی جهانی شوند، آفرینشگران ایرانی در عرصه‌ی ادبیات هنوز موفق به یافتن مخاطبانی کثیر در میان سایر ملل نشده‌اند.

کنکاش در خصوص موقعیت ادبیات معاصر کشور ما، حتی بدون استناد به جوایز ادبی و مخاطبان جهانی‌ای که شاعران و نویسندگان کشورهای همسایه یا منطقه به دست آورده‌اند نیز مؤیدِ همان برنهادی است که در بند قبلی ذکر شد. به این منظور، می‌توان به این واقعیتِ انکارناپذیر اشاره کرد که امروزه ترجمه‌ی رمان‌های خارجی در کشور ما رونقِ به مراتب بیشتری دارد تا نگارش رمان به قلم داستان‌نویسان ایرانی. بی‌رغبتیِ ناشرانِ ما به چاپ آثار نویسندگان جدید، باعث شده است که بعضی از این نویسندگان به هزینه‌ی شخصی داستان‌های خود را منتشر کنند. تمایل ناشران ایرانی به انتشار ترجمه‌های گاه مغلوط و نارسا از آثار ادبیِ بیگانه و بی‌رغبتی ایشان به چاپ رمان‌ها و مجموعه

داستان‌های نویسندگان ایرانی، مبیّن این حقیقت است که حتی در داخل کشور نیز ذائقه‌ی عمومی چندان با تولیدات ادبیِ امروز سازگار نیست و یافتن مخاطبان جهانی برای این تولیدات، پیمودن راهی طولانی را می‌طلبد.

مقاله‌ی حاضر کوششی است برای پرتو افشانی بر برخی از عمده‌ترین معضلات کنونی در راه جهانی شدن ادبیات معاصر فارسی. به این منظور، در این مقاله سه مانع اساسی در راه نیل به چنین موقعیتی (بدون درجه‌بندی بر اساس میزان اهمیت یا اولویت) مورد بحث قرار می‌گیرند.

۱. پدید نیامدن سبک‌های ادبی از دل ضرورت‌های اجتماعی و فرهنگی

تاریخ ادبیات، به تعبیری، عبارت است از تاریخ پویش سبک‌های ادبی. در برهه‌های مختلفِ تاریخی، به فراخور تحولات فرهنگی و مطرح شدن آراء و اندیشه‌های جدید، طرز نگارش متون ادبی نیز دگرگون می‌شود. از این منظر، سبک نگارش غالب در هر برهه‌ای، با ویژگی‌های فرهنگیِ همان مقطعِ زمانی پیوند دارد. پیداست که این پیوند می‌تواند ایجابی یا سلبی باشد. به سخن دیگر، نویسنده با اتخاذ (یا پروراندن) یک سبک نگارش، هم می‌تواند فرهنگ مسلط یا باورهای فلسفی غالب در زمانه‌ی خود را بازنمایی کند و هم می‌تواند در درستیِ آن فرهنگ یا باورها تردید روا دارد و طرز نگارشی را در پیش بگیرد که از هر حیث نشان‌دهنده‌ی تخالف او با نظم فرهنگیِ غالب باشد. اما در هر حال، سبک‌های ادبیْ بدون پیوند با فرهنگ، واجد معنا نیستند.

نگاهی اجمالی به سیرِ پیدایش مکاتب گوناگون ادبی در غرب،

مبیّن همین رابطه‌ی دیالکتیکی بین سبک نگارش و فرهنگ مسلط اجتماعی است. برای مثال، پیدایش نئوکلاسیسم در اروپای قرن هجدهم، جریانی همسو با اندیشه‌های فلسفیِ همان دوره بود. عطف توجه به خِرَد و عقلانیت به‌منزله‌ی ابزار و هم ملاک غاییِ کشف حقیقت، از جمله اندیشه‌هایی است که در بسیاری از مکاتب فلسفی قرن هجدهم مورد تأکید قرار می‌گرفت. به عبارتی، نئوکلاسیسم واکنشی ادبی به انسان‌مداریِ دوره‌ی رنسانس بود. آفرینشگران ادبی این دوره ــ همچون فلاسفه‌ی عصر خویش ــ تصویر دوره‌ی رنسانس از انسان به‌منزله‌ی موجودی برخوردار از قابلیت‌های بالقوه‌ی نامحدود را مغایر با حقیقتِ سرشت انسان می‌دانستند. از نظر ایشان، انسان موجودی ناقص تلقی می‌گردید که صرفاً از راه خِرَدمداری می‌توانست بر محدودیت‌های خویش فائق آید. این خِرَدمداری ایجاب می‌کرد که ادبیات نوعی هنر محسوب گردد، هنری که صرفاً با الگو قرار دادن ادیبان برجسته‌ی کلاسیک و یادگیریِ صناعات ادبی می‌توانست منجر به آفرینش آثار جدید شود. نویسندگان نئوکلاسیک قواعد ازلی ـ ادبی خلاقیت هنری را از آثار کلاسیک‌هایی همچون ویرژیل[1] و هوراس[2] استخراج می‌کردند و سرلوحه‌ی کار خویش قرار می‌دادند. اگر عقلانیت شالوده‌ی توانایی‌های انسان است، پس در ادبیات هم می‌بایست به پیروی از حکم خِرَد از هرگونه افراط و تفریط اجتناب ورزید و در عوض نظم و توازن و مهار منطقی را ترویج کرد. در ادبیاتِ این دوره همچنین فایده‌مندیِ متون ادبی، یک اصل تخطی‌ناپذیر

---

1. Virgil
2. Horace

محسوب می‌شود. اثر ادبی باید افاده‌ی لذت کند و مشوّق خواننده برای آموختن و رعایت اصول اخلاقی باشد. به پیروی از این نگرش، آثار منظوم و منثور نئوکلاسیک به سبک و سیاقی متعارف (عرفِ حاصل از تفحّص در آثار قدما) نوشته می‌شدند و جنبه‌ی عبرت‌آموزانه‌ی آن‌ها غالباً بارز و صریح بود.

متقابلاً رمانتیسم در ادبیات اوایل قرن نوزدهم، حکم برابرنهادِ فلسفی ـ ادبیِ این طرز نگرش و نگارش را داشت. پس‌زمینه‌ی ظهور این مکتب ادبی، دوره‌ای پُرتلاطم است که طی آن بسیاری رویدادهای مهم سیاسی و فرهنگی و علمی، شکل‌گیری نظم اجتماعیِ نو و نیز پنداشت‌های فلسفیِ و ادبیِ نو را موجب گردیدند. رخدادهایی از قبیل انقلاب فرانسه (۱۸۱۵- ۱۷۸۹) و جنگ استقلال آمریکا (۱۷۸۳-۱۷۷۵) به همراه انقلاب صنعتی در این دوره، فروپاشی نظم کهنی را نشان دادند که در حوزه‌ی ادبیات امکان‌پذیر بودنِ فروپاشیِ عرف‌ها و قیدوبندهای دیرپا و اکیدِ نئوکلاسیسم را الهام می‌کرد. روح رمانتیک، روح عصیان و شورش است. به همین سبب، تجسم این روح عصیانگر در شخصیت‌های شاعران رمانتیک (مانند «فاوستِ» گوته[1] و «مانفردِ» بایرن[2])، بی‌قرار و آرام‌ناپذیر همواره در پی تحقق آرمان‌ها و آمال فوق‌بشری‌اند. به طریق اولی، فردگرایی و انزواطلبیِ رمانتیک‌ها و قهرمانان آثارشان، ریشه در تحولات جامعه‌ای دارد که در پی فروپاشیِ ساختار روستایی به سوی صنعتی شدن پیش می‌رود. این احساس که هویت فردی در تعامل با توده‌ی بزرگ انسان‌های ساکن در شهر ناگزیر

---

1. Goethe
2. George Gordon Byron

مضمحل خواهد شد، شاعران رمانتیک را از یک‌سو به ستایش طبیعت به منزله‌ی مرهم روحیِ انسان سوق داد و از سوی دیگر موجد این اندیشه در ایشان شد که پناه بردن به دنیای درون، راهی برای گریز از بیگانگیِ انسان‌ها در زندگی شهری است. بدین ترتیب، رمانتیسم با برتری دادن به تخیل در مقابل خِرَد، زمینه‌ی خلق شدن آثاری را در ادبیات فراهم کرد که ویژگیِ متمایز آن‌ها (درست مثل ویژگیِ متمایز انقلاب‌ها و رویدادهای سیاسیِ این دوره) تن در ندادن به همان قواعد و قیدوبندهای دیرینی است که شالوده‌ی نئوکلاسیسم بود.

این بحث درباره‌ی پس‌زمینه‌ی ظهور نئوکلاسیسم و رمانتیسم، ایضاً در خصوص سایر مکاتب و سبک‌های ادبی که متعاقباً از اواخر سده‌ی نوزدهم تا به امروز پدید آمده‌اند، مصداق دارد. رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، مینیمالیسم، پسامدرنیسم و سایر شیوه‌های آفرینش ادبی، همگی حاصل تحولات فرهنگی‌اند. پویش در ادبیات جز به معنای واکنش به اوضاع فرهنگیِ جدید، یا تلاش عامدانه برای ایجاد اوضاع جدید، نیست. هدف از بحث ارائه‌شده در بندهای قبلی راجع به زمینه‌های پیدایش نئوکلاسیسم و رمانتیسم، استدلال و اثبات این برنهاد بود که سبک‌ها و مکاتب ادبی از دل ضرورت‌ها و تحولات اجتماعی و فرهنگی بیرون می‌جوشند. به بیانی دیگر، می‌توان گفت که تولید متون ادبیِ جدید یا فهم چنین متونی صرفاً زمانی امکان‌پذیر (یا به صورت یک جریان ادبی، متداوم) خواهد بود که سبک نگارشِ متون یادشده برآمده از فرهنگِ ملازم با آن باشد. در فقدان چنین تناسبی، سبک‌های ادبی به پدیده‌هایی بی‌اصالت و میرا تبدیل خواهند گردید و به متون نوشته‌شده برطبق آن سبک‌ها نیز اقبال نخواهد شد.

در سال‌های اخیر، بسیاری از داستان‌نویسانِ جدیدِ ما شیفتگیِ

حیرت‌آوری به داستان‌نویسی به سبک پسامدرن از خود نشان داده‌اند. رمان‌های ***من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم*** (نوشته‌ی محمدرضا صفدری)، ***دَهِ مرده*** (نوشته‌ی شهریار وقفی‌پور)، ***پستی*** (نوشته‌ی محمدرضا کاتب)، ***احتمال مرگ یک مؤلف جوان*** (نوشته‌ی محمدحسین نوری‌زاد) و نیز مجموعه داستان ***پشت سطرهای نامریی*** (نوشته‌ی ساسان رضایی‌راد) صرفاً برخی از متأخرترین نمونه‌های آثاری هستند که اساساً با «هدف» پسامدرنیستی یا «فراداستان» بودن نوشته شده‌اند. به موازات این شوقِ زایدالوصف به داستان‌نویسی به سبک و سیاق‌های امروزین، اصطلاح «پسامدرنیسم» در بحث‌های نقادانه درباره‌ی ادبیات داستانی در کشور ما بسیار رواج یافته است و بسیاری از منتقدانِ خودخوانده در اظهارنظر راجع به آثار نوشته‌شده به قلم نسلِ جدیدِ داستان‌نویسانِ ما، این آثار را تساهل‌آمیزانه مصداق نگارش پسامدرنیستی محسوب می‌کنند. اما تجربه‌ی خواندنِ این متون، نشان می‌دهد که آگاهیِ منتقدان و داستان‌نویسان ما از این سبک نگارش تا چه حد نازل و سطحی و حتی نادرست و مبتنی بر مفروضاتِ مغلوط است. مقالات و اظهارات این اشخاص مبیّن فقر نظری و شناخت ناکافی و غلط از جنبشی در ادبیات معاصر است که از زمینه‌ی فرهنگیِ به‌کلی متفاوتی سرچشمه گرفته است و لذا با اوضاع فرهنگی و اجتماعیِ ما در ایران هنوز قرابت ندارد. از جمله علل اصلیِ مخاطب یافتن آثار پسامدرن در غرب، وجود اوضاع اجتماعی و فرهنگی‌ای است که خود موجد پیدایش پسامدرنیسم به منزله‌ی یک جنبش هنری و ادبی گردیده است. در فقدان اوضاع اجتماعی و فرهنگی‌ای که زمینه‌ی پیدایش پسامدرنیسم هستند، تلاش‌های تصنعی برای نوشتن رمان پسامدرن در ایران بیشتر مبیّن کوشش برای «عقب

نماندن از قافله» است تا تحولی درخور اعتنا و بدین سبب هیچ کمکی به راه‌یابی ادبیات معاصر ما به عرصه‌ی فرهنگ جهان نخواهد کرد.

به منظور اثبات این برنهاد که نگارش پسامدرنیستی، به مفهومی که در میان برخی از نویسندگان معاصر در ایران رایج شده، تا چه حد با اوضاع فرهنگیِ ما بیگانه و ناسازگار است، می‌توان به برخی از مفاهیم بنیانی که در تعاریف پسامدرنیسم مورد استناد قرار گرفته‌اند اشاره کرد و نامرتبط بودن آن مفاهیم به تجربه‌ی زیست‌شده‌ی ما در کشور خودمان را نشان داد. یکی از این مفاهیم، شیفتگی به تصاویر و محوریت تصاویر در زندگی روزمره است که بویژه در نوشته‌های بودریار[1] راجع به پسامدرنیسم مورد بحث قرار گرفته است. بنا به استدلال بودریار، فرایندی که وی «شبیه‌سازی» در جامعه‌ی معاصر می‌نامد موجب گردیده است که ایماژ یا انگاره، واقعی‌تر از امرِ واقع به نظر آید. این فرایند خود نتیجه‌ی شیوع اطلاعات و نشانه‌ها در فناوری سیبرنتیک است. از آن‌جا که در این جامعه تمایز بین امر شبیه‌سازی‌شده و واقعیت محو گردیده است، انسان دیگر هیچ استنباط مستقیمی از خودِ واقعیت ندارد و زندگی او تحت سیطره‌ی ایماژ قرار دارد. عینی‌ترین مصداق‌های ایماژ، تصاویر مختلفی هستند که در دنیای امروز نقشی محوری در زندگی مردمِ جوامعِ پساصنعتی ایفا می‌کنند. چنان‌که می‌دانیم اختراع دوربین عکاسی در قرن نوزدهم تأثیری بسزا در فرهنگ عمومی اروپائیان باقی گذاشت و در نقاشی و ادبیات هم به شکل‌گیری جنبش رئالیسم یاری رساند. به طریق اولی، در اوایل قرن بیستم، شکلِ متحرک تصاویر ــ یعنی فیلم سینمایی ــ و رواج آن در دهه‌های

---

1. Jean Baudrillard

بعدی، از جمله عواملی بود که به پیدایش مدرنیسم در ادبیات انجامید. تکنیک‌های سینمایی از قبیل سیلان ذهن و مونتاژ و برش و محو تدریجی و برهم‌نمایی و کانونی کردن دوربین روی یک شخصیت، ایضاً در رمان مدرن هم به وفور استفاده می‌شوند. خلاصه‌ی کلام این‌که دوربین عکاسی و فنون ساخت فیلم‌های سینمایی نه فقط در حیات فرهنگیِ مردم غرب بلکه همچنین در ادبیات غرب نقش مهمی ایفا کرده‌اند. اما ناگفته پیداست که در فرهنگ ما ایرانیان چنین نقشی را نمی‌توان سراغ گرفت.

نقش عکس در دهه‌های اخیر بیش از گذشته در فرهنگ غرب اهمیت یافته است. برای مثال، ورود دوربین‌های موسوم به APS در بازار دوربین‌های عکاسی در سال ۱۹۹۶، کار عکس‌برداری را برای عموم مردم بسیار ساده و به امری غیرتخصصی تبدیل کرد. در این دوربین‌ها، تنظیم خودکارِ عدسی، عدم نیاز به بستن فیلم به محور گردانده‌ای که در دوربین‌های قدیمی باعث سیاه شدن یک یا دو قابِ اول فیلم می‌شد، قابلیت خروج فیلم از دوربین (پیش از اتمام آن) و جایگزینی مجدد، و همچنین تعیین تعداد نسخه‌هایی که بعداً لازم است از یک عکس تکثیر شود، صرفاً بخشی از امکانات جدیدی هستند که تا پیش از عرضه‌ی دوربین‌های APS به بازار سایر دوربین‌ها فاقد آن بودند. بدین ترتیب، وجود این دوربین‌ها باعث ورود فناوری عکس‌برداری و کلاً موضوعی به نام ایماژ در زندگی روزمرهٔ شد. چند سال بعد، در آستانه‌ی سال ۲۰۰۰، دوربین‌های دیجیتالی انقلابی تمام‌عیار در عرصه‌ی تصویر و تصویربرداری ایجاد کردند. با دوربین‌های عکاسیِ دیجیتالی می‌توان عکس را پیش از چاپ بر روی صفحه‌ی نمایشگرِ رایانه دید و حتی در آن جرح و تعدیل کرد.

همچنین امکان چاپ این عکس‌ها با بهره‌گیری از چاپگرهای متصل به رایانه‌ی شخصی، نیاز به مراجعه به لابراتورهای مخصوص چاپ را به‌کلی از بین برده است. امروزه قابلیت عکس گرفتن و حتی فیلم‌برداری با تلفن‌های همراه، نشانه‌ی دیگری از این واقعیت است که ایماژ به جزئی جدایی‌ناپذیر از زندگی روزمره‌ی در جامعه‌ی پسامدرن تبدیل شده است. البته به موازات این تحولات در دوربین عکاسی و فناوریِ تصویربرداری و چاپ عکس، بزرگ‌ترین جلوه‌ی ایماژ عبارت است از آگهی‌های تجاری که در تلویزیون و اینترنت و روزنامه‌ها و تابلوهای تبلیغاتیِ خیابان‌ها، مردمِ جوامع غربی را با تصویر بمباران می‌کنند. در نتیجه‌ی این سیطره‌ی ایماژ، انسان در این جوامع گرایش می‌یابد که تا ابتدا تصویر کالایی را نبیند، به سودمندیِ آن کالا (یا، به بیان دیگر، به خودِ آن کالا) باور نیاورد و آن را ابتیاع نکند. این تأییدی است بر بحث بودریار مبنی بر این‌که در جامعه‌ی پسامدرن، بازنمایی‌های تصویری از اشیاء، آرام‌آرام عین خودِ آن اشیاء شده‌اند و «فراواقعیتی» را به وجود آورده‌اند که از خودِ واقعیت مهم‌تر است. کما این‌که عمومیت یافتن فناوری تصویربرداری در مهندسی پزشکی (فناوری‌ای که در گذشته در امکان عکس‌برداری با اشعه‌ی ایکس خلاصه می‌شد اما امروزه انواع امکانات جدید برای اسکن را شامل می‌شود)، اطمینان از سلامت جسمانی را برای انسان‌های این جوامع به برداشتن این تصاویر از بدن و اعضای داخلیِ آن منوط کرده است.

شرحی که در بند قبلی راجع به محوریت تصویر در زندگی مردم غرب داده شد، به منظور روشن کردن این موضوع بود که متفکران و نظریه‌پردازان پسامدرنیسم در چنین فضای فرهنگی‌ای از سیطره‌ی ایماژ سخن می‌گویند و اگر مضمون تعداد زیادی از رمان‌هایی که در این

جوامع نوشته می‌شوند همین ایماژ است، آن‌گاه چندان نباید تعجب کرد. لیکن در کشور ما، یعنی در جامعه‌ای که آن اوضاع فرهنگی یا امکانات فناورانه وجود ندارد، کوشش برای داستان‌نویسی به سبکی که از شرایط مذکور برآمده است و نه از وضعیتی که ما در ایران داریم، به معنای تلاش عبث برای بازتولید فرایندها یا فنون ادبی‌ای است که در داخل کشور مخاطب نخواهند یافت و در خارج از کشور نیز درخور توجه محسوب نخواهند شد. آثار ادبی محصول تعامل تنش‌آمیزِ ذهنیت نویسنده با فرهنگ هستند. نگارش آثاری که نه از راه این تعامل بلکه با گرته‌برداری از سبک نگارش نویسندگان فرهنگ‌هایی غیرقابل‌قیاس با فرهنگ ما نوشته می‌شوند، نمی‌توانند وظیفه‌ی اصلیِ ادبیات را که کاوش نقادانه درباره‌ی زندگی است انجام دهد و لذا بی‌ثمر خواهد بود.

در همین زمینه، ذکر این نکته ضروری است که نویسندگان معاصر در کشور ما غالباً به اشتباه چنین تصور می‌کنند که گویا پسامدرنیسم در ادبیات، مترادف گُنگ‌نویسی و گیج کردن خواننده است. خواندن متنی مانند *من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم* برای هر خواننده‌ای (بویژه خواننده‌ی آگاه از ویژگی‌های پسامدرنیسم)، کاری ملال‌آور و عاری از لذت است. این در حالی است که در تعاریف نظریه‌پردازان ادبی از زمان یونان باستان تاکنون درباره‌ی ادبیات و کارکرد آن، همواره بر افاده‌ی لذت در متون ادبی و فهم‌پذیریِ ادبیات تأکید شده است. برای مثال، به اعتقاد هوراس ــ فیلسوف رومیِ پیش از میلاد مسیح (ع) ــ ، ادبیات می‌بایست «دلنشین و مفید» باشد. به سخن دیگر، هوراس وظیفه‌ی داستان‌نویس را نوشتنِ داستانی می‌دانست که خواننده با خواندن آن هم احساس لذت کند و هم این‌که بتواند آن داستان را به نحوی به زندگیِ واقعیِ خویش مرتبط کند. در دوره‌ی رنسانس نیز

شاعر و نظریه‌پرداز انگلیسی فیلیپ سیدنی[1] در کتاب معروف خود با عنوان ***دفاعیه‌ای از شعر***، استدلال کرد که شعر باید افاده‌ی لذت کند.[2] ایضاً در دوره‌ی رمانتیک شاعر معروف انگلیسی ویلیام وردزورت[3] در مقدمه بر چاپ دوم کتاب ***ترانه‌های غنایی***، ضمن مطرح ساختن این پرسش‌ها که «شاعر کیست؟ مخاطب او کیست؟ و باید توقع داشت که چه زبانی را به کار ببرد؟»، پاسخ می‌دهد که «شاعر انسانی است که خطاب به انسان‌ها سخن می‌گوید» (۵۰) و لذا باید از زبانی بهره بگیرد که برای مخاطبانش فهمیدنی باشد.

از این مرور کوتاه بر آراء برخی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان ادبیات در دوره‌های مختلف تاریخی، می‌توان نتیجه گرفت که برقراری ارتباط بین خواننده و نویسنده از راه متن و نیز توفیق نویسنده در افاده‌ی لذت به خواننده، از دیرباز شرط ادبیْ پنداشتنِ متن تلقی شده است. ذکر این نکته ضروری می‌نماید که «لذت» را نباید مترادف «شادی» تلقی کرد. لذت یعنی کشف انسجام و همپیوندی عناصر به‌وجودآورنده‌ی ساختارِ یک متن. خواندن رمان‌های کافکا[4] لَذتبخش است، به رغم این‌که او در رمان‌هایش دنیایی دلهره‌آور را توصیف می‌کند که نیروهایی ناشناختنی و ویرانگر بر آن سیطره دارند. یا به طریق اولی، صادق هدایت در داستان «سه قطره خون» دنیای آشفته و پُرکشمکشِ شخصیتی روان‌رنجور را مورد کاوش قرار می‌دهد و رنج و تألمِ پایان‌ناپذیرِ او را نشان می‌دهد، ولی این کیفیت مانع از لذتبخش

---

1. Philip Sidney

۲. پیرو عرف دیرینه‌ی نظریه‌پردازان ادبی، سیدنی «شعر» را به مفهوم مطلق ادبیات به کار می‌برد.

3. William Wordsworth

4. Franz Kafka

بودن داستان هدایت نیست. پس می‌توان گفت لذتی که اثر ادبی به خواننده می‌دهد، لذت زیبایی‌شناختی و ناشی از کشف ساختار یا رابطه‌های درونیِ اجزاء اثر است. در ادبیات معاصر ما، نگارش داستان‌هایی که کشف این ساختار را تعمداً ناممکن می‌سازند (مثلاً از راه حذف برخی نشانه‌ها یا اطلاعات ضروری برای فهم داستان)، قرائت متون ادبی را به کاری پُرمشقت و نادلچسب تبدیل کرده است. هر نویسنده‌ای که دست به قلم می‌بَرَد و اثری خلق می‌کند، حرفی برای گفتن دارد و قطعاً مایل است از راه آن اثر با خواننده مراوده کند. برقرار نشدن هیچ‌گونه ارتباط بین نویسنده و خوانندگانش، نشان‌دهنده‌ی این حقیقت است که نویسنده حرفی برای گفتن نداشته است. نویسندگانِ این داستان‌ها بدین ترتیب هم مصرف‌کنندگانِ تولیدات ادبی را در داخل کشور مأیوس ساخته‌اند و هم این‌که راه‌یابیِ ادبیات ما به عرصه‌ای جهانی را با موانع جدی مواجه کرده‌اند.

۲. فقدان گفت‌وگوی انتقادی با فرهنگ

چنان‌که از بحث ارائه شده در بخش قبلی برمی‌آید، ادبیات معاصر ما گرفتار تقلید کورکورانه از سبک‌هایی از نگارش است که رابطه‌ی این ادبیات با فرهنگ را در کشور ما تقریباً گسسته‌اند. باید در نظر داشت که هنر شکلی از تفحّص نقادانه درباره‌ی پنداشت‌ها یا رفتارهای فرهنگی است. به عبارتی، کار هنرمند «دخالت ایجابی یا سلبی»[1] در فرهنگ و ارائه‌ی گفتمانی نقادانه درباره‌ی پارادایم‌های فرهنگیِ غالب است. از این منظر، هر شکلی از تولیدات ادبی صرفاً زمانی درخور

1. negative or positive intervention

اعتناست که به نحوی از انحاء وارد نوعی گفت‌وگوی انتقادی با معانیِ برساخته شده در فرهنگ گردد. آفرینش آثار ادبی، مترادف کنکاش در نحوه‌ی برساختن این معانی است.

ماندگارترین و خواندنی‌ترین آثار ادبی به قلم نویسندگانی نوشته می‌شود که با ایجاد گفت‌وگوی انتقادی با فرهنگِ زمانه‌ی خود، هم تصویری گویا از ویژگی‌های این فرهنگ به دست می‌دهند و هم مشوّق گرایش‌های فکری‌ای می‌گردند که نهایتاً معطوف به فراتر رفتن از فرهنگ غالب‌اند. نویسنده صرفاً وقایع‌نگارِ دوره و زمانه‌ی خویش نیست، بلکه تولید متون ادبی را یک راهِ ارائه‌ی نگرشی انتقادی درباره‌ی دلالت آن وقایع می‌داند. هم بدین سبب است که معانی متون ارزشمندِ ادبی، حتی زمانی که آن متون به رخدادهایی تاریخی می‌پردازند، لزوماً واجد ماهیتی فراتاریخی‌اند. در صورت آفرینش چنین آثاری، نویسنده از فردی معیّن با نگرش‌ها یا پسندهای شخصی، تبدیل می‌شود به پژوهشگر فرهنگ و روابط و رفتارهای فرهنگی انسان‌های پیرامونش.

آفرینش چنین آثاری البته مستلزم آشنایی نویسندگان با فرهنگ مسلط اجتماعی و فاصله‌گیریِ انتقادی ایشان از این فرهنگ است. در این‌جا می‌توان صادق هدایت را به عنوان نماد چنین نویسندگانی مثال آورد. در خصوص جایگاه بی‌بدیل هدایت در ادبیات معاصر ما، نیازی به استدلال و اثبات نیست. آثار این نویسنده‌ی توانا، به رغم گذشت بیش از نیم قرن از مرگ او، هنوز در زمره‌ی معنادارترین و تأمل‌برانگیزترین متون ادبی محسوب می‌شوند و از راه ترجمه به زبان‌های متعدد، موجب معرفی و شناساندن ادبیات مدرن ما به دیگران گردیده‌اند. به بیان دقیق‌تر، می‌توان گفت آثار هدایت دقیقاً واجد همان ویژگی ممتازی هستند که می‌تواند امکان جهانی شدن ادبیات ما را

فراهم آوَرَد. این ویژگی ممتاز چیست و چرا ادبیات امروزِ ما فاقد آن است؟

در پاسخ به پرسش فوق، باید گفت هدایت مشاهده‌گرِ تیزبین و حساسِ فرهنگ زمانه‌ی خود بود و رمز ماندگاریِ آثار او در ادبیات ما (و هم رمز راه‌یابی آثار او به عرصه‌ای فراملی) از جمله در همین مشاهدات نقادانه‌ی فرهنگی است. معمولاً در صحبت از هدایت او را داستان‌نویس می‌نامند، اما حق این است که بگویم او پژوهشگر فرهنگ عامیانه‌ی ما بود. کتاب هدایت با عنوان ***نیرنگستان*** نمونه‌ی شاخصی از کاوش‌های فرهنگی اوست. در این کتاب، وی نمونه‌های بسیار متعددی از آئین‌ها و باورها و اصطلاحات و مثل‌هایی را که هر یک به نحوی مبیّن اعتقادات عامیانه و خرافی در جامعه‌ی ما است معرفی می‌کند. گستردگی تحقیق هدایت برای گردآوریِ این همه شاهد از رسوم دیرینه‌ی ایرانی، حیرت‌آور و نشانه‌ی مطالعه‌ی بسیار زیاد او درباره‌ی فرهنگ عامیانه است. علاوه بر کتاب ***نیرنگستان***، هدایت درباره‌ی ترانه‌های عامیانه هم تحقیق کرد و نتیجه‌اش را در مقاله‌ای عالمانه با عنوان «ترانه‌های عامیانه» در شهریور ۱۳۱۸ در مجله‌ی ***موسیقی*** منتشر ساخت.[۱] در این پژوهش، وی پس از برشمردنِ ویژگی‌های این ترانه‌ها به طور کلی، به بحث درباره‌ی برخی از قدیمی‌ترین ترانه‌های عامیانه‌ی فارسی می‌پردازد و ضمناً آن‌ها را از منظر ادبیات تطبیقی با برخی نمونه‌های مشابه در ادبیات عامیانه‌ی اروپا مقایسه می‌کند. علاقه‌ی هدایت به فرهنگ‌پژوهی (بویژه فرهنگ عامّه) را همچنین می‌توان از مقاله‌ی بلند او با عنوان «فُلکلُر یا فرهنگ توده» دریافت که نخستین بار

---

۱. متن کامل این مقاله در ***نوشته‌های پراکنده*** (۶۴- ۳۴۴) منتشر شده است.

در اسفند ۱۳۲۳ در مجله‌ی *سخن* منتشر گردید.[۱] این مقاله با مقدمه‌ای درباره‌ی فرهنگ عامیانه و تعاریف مختلف از آن آغاز می‌شود و در بخش بعدی نویسنده روش‌شناسی مبسوطی را برای پژوهش در زمینه‌ی این موضوع تحت عنوان «طرح کلی برای کاوش فُلکلُر یک منطقه» شرح می‌دهد. ذکر همه‌ی نکاتی که هدایت در این مقاله با وسواس و دقتی کم‌نظیر در خصوص نحوه‌ی تحقیق درباره‌ی فرهنگ عامیانه توضیح داده است، در این‌جا ضروری و مقدور نیست؛ همین‌قدر کفایت می‌کند که بگوییم بحث موشکافانه‌ی هدایت درباره‌ی روش تحقیق در زمینه‌ی ساختمان‌های عمومی، خوراک و پوشاک مردم، نحوه‌ی ارتزاق و گذران اوقات فراغت، زبان‌ها و لهجه‌های محلی، ادبیات و باورهای عامیانه، ساختار خانواده و . . . همگی نشان‌دهنده‌ی وقوف او به اهمیت کارکردهای فرهنگ و نیز مبیّن آشنایی او با فرهنگ مردم کشور ما است.

نشانه‌های آشنایی هدایت با فرهنگ مردم و تفحّص او درباره‌ی موضوعات فرهنگی را با استناد با نوشته‌های دیگری از او هم می‌توان اثبات کرد، اما در مقاله‌ی حاضر شاید نیازی به این کار نباشد. کما این‌که همچنین با استناد به تحقیق ارزشمند او درباره‌ی خیام (*ترانه‌های خیام*)، می‌توان استدلال کرد که هدایت قدمای ما را نیز خوب می‌شناخته است و نیز به سبب همین جدیت در شناخت فرهنگ و تاریخ و ادبیات ما بود که حتی وقتی به هندوستان رفت، به یادگیری زبان پهلوی همت گماشت. این همه پژوهش و آشنایی با فرهنگ و ادبیات و پیشینه‌ی تاریخیِ ما البته ثمره‌اش را در آثار کم‌نظیر او نشان

---

۱. برای خواندن این مقاله، رجوع کنید به *نوشته‌های پراکنده* (۸۳– ۴۴۸).

داد. برای مثال، تبحر چشمگیر هدایت در به‌کارگیری تعابیر محاوره‌ای در داستانی مانند «علویه خانم»، حاکی از دقت باریک‌بینانه‌ی او در زبان اقشار متوسط جامعه است.

ویژگی‌هایی که در فوق برشمردیم، همگی از توانایی هدایت به برقراری نوعی گفت‌وگوی انتقادی با فرهنگ حکایت می‌کنند. آثار چنین نویسنده‌ای هم آینه‌ی تمام‌نمای فرهنگ‌اند و هم جنبه‌هایی از فرهنگ را مورد چالش قرار می‌دهند. به طریق اولی، آنچه امروز می‌تواند ادبیات معاصر ما را به تعامل با فرهنگ جهانی سوق دهد، همین گفت‌وگوی انتقادی است. عدم برخورداری بسیاری از نویسندگانِ امروز ما از شمّ لازم برای کاویدن نقادانه‌ی فرهنگ، باعث گردیده است که آثار ایشان در انقطاع از فرهنگ، هویتی متمایز نداشته باشد و به جای خوش درخشیدن در عرصه‌های بین‌المللی، مقهور شکل‌گرایی صِرف و بی‌محتوا شود.

۳. فقدان جریان جدی نقد ادبی

گرچه در نظریه‌های ادبیِ امروزه برای نقد ادبی چندان نقش ارزش‌گذارانه قائل نیستند، اما وجود جریان نقد ادبی در هر فرهنگی یقیناً موجب تمایزگذاری بین آثار دارای کیفیات برتر (واجد گفت‌وگوی انتقادی با فرهنگ) و آثار کهتر (نامرتبط با فرهنگ) می‌شود. در غرب، نوشته شدن مقالات موسوم به «معرفی و بررسی کتاب»[1]، گاه چنان در اقبال عمومی به یک اثر ادبی می‌تواند تأثیر بگذارد که سرنوشت آن کتاب را به‌کلی دگرگون می‌کند. طبیعتاً اقبال به

1. book review

یک اثر ادبی یا ــ برعکس ــ ناکام ماندن یک اثر، ناخواسته می‌تواند مشوّق سایر نویسندگان باشد و یا میل آنان به نگارش به سبک و سیاقی معیّن را تضعیف کند. در کشور ما، نه فقط نوشتن مقالات «معرفی و بررسی» در مورد آثار ادبی هنوز به یک سنت جدی در نشریات ادبی تبدیل نشده است، بلکه اساساً جریان جدیِ نقد ادبی وجود ندارد. در نتیجه، آثار ادبی از منظرهای نقادانه محک نمی‌خورند و حتی جوایزی هم که توسط نهادهای دولتی و ــ بویژه از چند سال پیش به این سو ــ غیردولتی به برترین تولیدات ادبی در حوزه‌ی ادبیات داستانی و شعر تعلق می‌گیرند، غالباً بر پایه‌ی ملاک‌هایی کاملاً نامربوط با نقد ادبی اعطا می‌شوند.

در بررسی این موضوع که چرا نقد ادبی در کشور ما هنوز نتوانسته است به جایگاهی درخور و تعیین‌کننده در مطالعات ادبی و پژوهش‌های فرهنگی نائل شود، دلایلی چند را می‌توان برشمرد. نخست این‌که، نقد ادبی در فرهنگ‌های غربی پیشینه‌ای بسیار طولانی دارد و سابقه‌ی آن به پیش از میلاد مسیح (ع) و در واقع به زمان یونان باستان می‌رسد. در هر برهه‌ای از این تاریخ دراز، نظرات فلاسفه‌ی مختلف به نحوی از انحاء در شکل‌گیری رهیافت‌های جدید تأثیر گذاشته است. برای مثال، آراء پوزیتیویستیِ آگوست کنت[1] فیلسوف فرانسوی از راه کتاب تاریخ ادبیاتی که ایپولیت تِن[2] در سال ۱۸۶۳ منتشر کرد به حوزه‌ی نقد ادبی راه یافت و منجر به دیدگاه معروف به «نژاد، محیط، برهه‌ی تاریخی» که برحسب آن هر اثر ادبی مبیّن

1. Auguste Comte
2. Hippolyte Taine

روانشناسیِ نویسنده‌ی آن اثر تلقی می‌شود و روان خودِ نویسنده هم متأثر از محیط و دوره و زمانه‌ای که او در آن می‌زیسته و نیز متأثر از نژاد او. این رهیافتِ «برون‌مبنا» (که معنای متن ادبی را در منابع بیرون از متن می‌جست) در دهه‌ی ۱۹۳۰ جای خود را به نقد فرمالیستیِ «منتقدان نو» داد که با پیروی از الگویی کاملاً «درون‌مبنا» معنای متن را صرفاً از راه کنکاش در روابط ساختاری بین اجزاء به‌وجودآورنده‌ی شکلِ اثر تبیین‌کردنی می‌داند. تحولات نقد ادبی پس از افول «نقد نو» روند پُرشتاب‌تری به خود گرفت، به نحوی که بویژه از دهه‌ی ۱۹۶۰ به این سو و با پیدایش رهیافت‌های موسوم به پساساختارگرا، نقد ادبی به نحوی حیرت‌آور به حوزه‌ای بسیار تکثرگرا و میان‌رشته‌ای در علوم انسانی تبدیل شده است.

فقدان این پیشینه‌ی بسیار غنی از آراء متفاوت و متباین در فرهنگ ما باعث گردیده است که نقد ادبی بیشتر از راه ترجمه‌های نارسا به مطالعات ادبی راه یابد. همچنین فقدان درس نقد ادبی در برنامه‌ی رشته‌ی ادبیات فارسی در دانشگاه‌های ما[1]، نه فقط به سترون ماندن این رشته انجامیده، بلکه مانع از آن شده است که دانش‌آموختگان این رشته بتوانند با نقد آثار ادبیِ معاصر در سویه‌های اختیارشده‌ی نویسندگان و شاعران تأثیر بگذارند.

معضل نقد ادبی و ناکارآمدیِ آن در فرهنگ ما همچنین از این منظر می‌تواند بررسی شود که هر نظریه‌ی/ادبی، حکم نوعی گفتمان را

---

۱. در حال حاضر، نقد ادبی در مقاطع فوق‌لیسانس و دکتری جزو دروس مصوب رشته ادبیات فارسی در دانشگاه‌های ایران نیست و تا همین چند سال پیش در مقطع لیسانس نیز جزو دروس اختیاری بود. نقد ادبی در برنامه‌ی کنونی رشته‌ی ادبیات فارسی صرفاً در مقطع لیسانس و به صورت یک درسِ دو واحدی تدریس می‌شود.

دارد و برساخته‌ای بیش نیست. به اعتقاد نظریه‌پردازانی که در فرهنگ دموکراتیک غربی رهیافت‌های متکثرِ نقد ادبی را می‌پرورانند، این برساخته‌ها می‌توانند در عین تباین و تضاد ماهوی، با یکدیگر همزیستی داشته باشند و اصولاً تکامل هر برساخته‌ای، مستلزم ابطال برخی یا همه‌ی اجزاء به وجود آورنده‌ی آن برساخته است. در نقد ادبی نمی‌توان از «حقیقت غایی» سخن گفت زیرا تکثر رهیافت‌های نقادانه مؤیدِ این دیدگاه دموکراتیک است که حقیقت: خود: امری نسبی و برساخته است. این باورِ عمیق به تکثر آراء، فقط در فرهنگی میسر است که قائل به دموکراسی و چندصدایی باشد. در فرهنگی که تکثرگرایی و همزیستیِ صداهای متباین در زندگیِ واقعی و در تعامل‌های بین‌فردی تابو تلقی می‌شود، یا به سخن دیگر در فرهنگی که آحاد مردم هنوز به آن درجه از خودآگاهیِ فرهنگی و سیاسی نرسیده اند که دموکراسی را به عنصری ساختاری در تفکر خود بدل کنند، نقد ادبی به وجود نخواهد آمد و رشد نخواهد کرد.

در نتیجه‌ی این وضع، ادبیات معاصر ما بدون هیچ‌گونه تأثیرپذیری از نقد ادبی نوشته می‌شود. در واقع، تصور رایج درباره‌ی نقد ادبی در کشور ما هنوز هم این است که گویا نقد یعنی ستایش از این یا آن نویسنده و یا یافتن ضعف‌های اثر. در این حال، برخی مدرسان ادبیات در دانشگاه نیز با رواج دیدگاه‌های مغایر با نقد ادبی (مثلاً این دیدگاه که هدف از قرائت متون ادبی یافتن «پیام‌های اخلاقیِ پنهان‌شده در آن‌ها»ست)، عملاً مانع از شکل‌گیری جریان نقد ادبی می‌شوند. این ناآگاهی از نظریه‌ها و رویه‌های نظام‌مندِ نقد ادبی، همراه با تحسین‌ها و مذمت‌های نامربوط به نقد ادبی، از جمله دلایل سترون ماندنِ ادبیات معاصر ما و ناتوانی آن در عرصه‌های فرهنگیِ جهانی است.

ادبیات معاصر ما و چشم‌اندازِ جهانیِ فرهنگ

بنابر ادله‌ای که در مقاله‌ی حاضر ارائه گردید، ادبیات معاصر ما برای مطرح شدن در عرصه‌های فرهنگی در سطوحی بین‌المللی چشم‌انداز چندان روشن یا امیدوارکننده‌ای پیش روی ندارد. پیروی ناآگاهانه از سبک‌های برآمده از اوضاع فرهنگی‌ای که با وضع فرهنگی ما قیاس‌شدنی نیستند، ناتوانی بسیاری از نویسندگان معاصر از ایجاد نوعی گفت‌وگوی انتقادی با فرهنگ و حتی عدم تفحّص و ناآشنایی ایشان با پارادایم‌های فرهنگی، همراه با این حقیقت که نقد ادبی هنوز نتوانسته است به صورت یک جریان هویتمند در مطالعات ادبی شکل بگیرد و در روند ادبیات یا مطالعات ادبی تأثیر بگذارد، مجموعاً بر سر راه ادبیات معاصر ما و ارتقاء آن تا سطحی قیاس‌شدنی با ادبیاتِ همطراز با معیارهایی جهانی، موانعی جدی قرار داده است. فائق آمدن بر این موانع، مستلزم شناخت دقیق چندوچونِ وضع نامطلوب موجود از راه پژوهش‌های ادبی و نقادانه و ــ در مرحله‌ی بعدی ــ اندیشیدن تمهیدات مناسب به منظور ایجاد چشم‌اندازی متفاوت برای مواجهه‌ی ادبیات ما با چالش‌های فرهنگ جهانی است. هرگونه توقع موفقیت برای ادبیات معاصر ما، در گرو برداشتن این گام‌های اساسی است.

مراجع

وردزورت، ویلیام. «بخش‌هایی از مقدمه‌ی *ترانه‌های غنایی*». ترجمه‌ی حسین پاینده. *ارغنون* ۲ (۱۳۷۳) ۵۳- ۴۷.

هدایت، صادق. *ترانه‌های خیام*. چاپ چهارم. تهران: مؤسسه‌ی

انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۲.

-----. *نوشته‌های پراکنده*. چاپ دوم. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۴.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. London: Blackwell, 1990.

«داستانک» و توانمندیِ آن برای نقد فرهنگ

مقدمه

در منابعی که به زبان فارسی راجع به ادبیات داستانی تألیف شده‌اند، درباره‌ی ژانر موسوم به «داستانک»[1] چندان توضیحی یافت نمی‌شود. از معدود منابع موجود در این زمینه، کتاب ***واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی***، تألیف مشترک جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، است که در آن مدخل بسیار کوتاهی درباره‌ی این ژانر گنجانده شده و آمده است: «داستانک یا داستان کوتاهِ کوتاه، داستانی به نثر است که از داستان کوتاه جمع‌وجورتر و کوتاه‌تر است و از پانصد کلمه کمتر و از هزار و پانصد کلمه بیشتر نیست و در آن عناصر کشمکش و شخصیت‌پردازی و صحنه و دیگر عناصر داستان کوتاه مقتصدانه و ماهرانه به کار رفته است» (۱۰۰). جمال میرصادقی پیشتر در کتاب معروف خود با عنوان ***ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان*** همین تعریف را ارائه کرده و افزوده بود که داستانک، همه‌ی عناصر کوتاه را «با ایجاز و اختصار»

---

1. short short story

شامل می‌شود و غالباً «پایانی تکان‌دهنده و شگفت‌انگیز» دارد (۵۸-۲۵۷). به اعتقاد وی، داستان «ماهی و جفتش» نوشته‌ی ابراهیم گلستان، «مادلن» نوشته‌ی صادق هدایت و «عدل» و «آخر شب» نوشته‌ی صادق چوبک نمونه‌های ژانر داستانک هستند.

باید گفت که در منابع غیرفارسی هم، به نسبتِ داستان کوتاه، کمتر به داستانک پرداخته شده است. در اکثر این منابع، داستانک نوع ادبی‌ای معرفی گردیده که به مینیاتوری از داستان کوتاه (با همه‌ی عناصر آن) شباهت دارد. برای مثال، در کتاب ***راهنمای ادبیات*** نوشته‌ی هیو هُلمن[1] و ویلیام هارمن[2] آمده است که داستانک، داستانی بسیار کوتاه است که بین پانصد الی دو هزار کلمه دارد و معمولاً به نحوی نامنتظر یا شگفت‌آور تمام می‌شود (۴۶۸). می‌توان گفت در این تعریف دو نکته برجسته شده‌اند که یکی معطوف به کمّیت این ژانر است (تعداد واژه‌های داستانک) و دیگری معطوف به کیفیت آن (نحوه‌ی اتمام این نوع روایت). چنان‌که از این نقل‌قول از کتاب ***راهنمای ادبیات*** و مقایسه‌ی آن با گفته‌ی جمال میرصادقی در کتاب ***ادبیات داستانی*** معلوم می‌گردد، در خصوص حداکثر واژگانی که یک داستانک می‌تواند داشته باشد، اجماعی وجود ندارد؛ با این همه، خواه ملاک هُلمن و هارمن را بپذیریم (دو هزار واژه) و خواه ملاک میرصادقی (هزار و پانصد واژه) را، در هر حال نکته‌ی مهم ایجاز و فشردگیِ فوق‌العاده‌ی داستانک است.

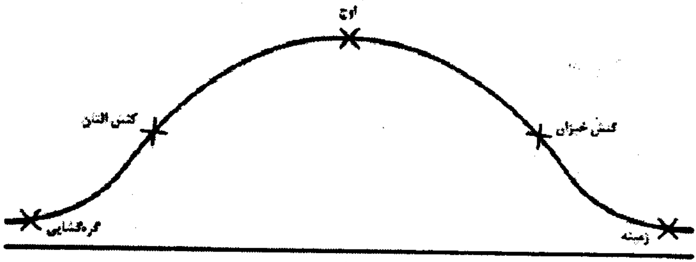
---

1. Hugh Holman
2. William Harmon

ساختار داستانک

ادگار الن پو[1]، شاعر و داستان‌نویس آمریکایی که در زمره‌ی نخستین نظریه‌پردازان داستان کوتاه محسوب می‌شود، تعریف مشهوری از داستان کوتاه به دست داده است که به نحوی تشدیدیافته عیناً در مورد داستانک نیز مصداق دارد. به اعتقاد پو، داستان کوتاه نوعی از روایت است که همه‌ی عناصر آن معطوف به القاء تأثیری واحد در خواننده هستند و می‌شود کل آن را در مدت یک نشست خواند. در تطبیق تعریف پو با ساختار داستانک می‌توان گفت که داستانک نوعی از روایتِ بسیار موجز است که همچون داستان کوتاه همه‌ی عناصر آن معطوف به القاء تأثیری واحد در خواننده هستند، اما طول آن از سه یا چهار پاراگراف (حداکثر دو هزار واژه) تجاوز نمی‌کند و از این رو می‌توان کل آن را ظرف چند دقیقه خواند. این ساختار فشرده ایجاب می‌کند که نویسنده صرفاً جملاتی را در داستانک بگنجاند که تأثیری واحد را القا می‌کنند، تأثیری که خود نتیجه‌ی ارتباط متقابل و برهم‌کنشِ اجزاء مختلف داستانک است. نمودار زیر درباره‌ی ساختار داستان کوتاه عیناً در خصوص ساختار داستانک هم مصداق دارد، با این تفاوت که هر یک از اجزاء مشخص‌شده در این نمودار که به طور معمول در داستان کوتاه یک یا چند پاراگراف را شامل می‌شود، در داستانک صرفاً از یک یا چند جمله تشکیل می‌گردد:

1. Edgar Allan Poe



ساختار داستانک

در تبیین نمودار فوق می‌توان گفت که پیرنگ[1] داستانک مبتنی بر «زمینه»ای[2] است که شخصیت‌ها و رابطه‌ی بین آن‌ها، زمان و مکانِ رویدادها و نیز حال و هوای[3] خاص داستان را در بر می‌گیرد. کشمکش[4] بین شخصیت‌ها منجر به رویدادی می‌شود که چون هنوز به فرجامِ قطعی نرسیده است و باید به شکلی ادامه یابد، «کنش خیزان»[5] نامیده می‌شود. در «اوجِ»[6] داستانک، کشمکش به تنش‌آمیزترین میزان خود می‌رسد و می‌بایست پاسخی به آن داده شود، هرچند که شاید این پاسخْ کشمکش را منتفی نکند. از آن‌جا که بعد از «اوج»، ضرباهنگ رویدادها در داستانک کند می‌شود و خواننده احساس می‌کند که روایت به‌زودی اتمام خواهد یافت، رویدادِ بعد از این قسمت را «کنش افتان» می‌نامیم. «گره‌گشایی»[7] آخرین بخش از ساختار داستانک است و

1. plot
2. exposition
3. atmosphere
4. conflict
5. rising action
6. climax
7. dénouement

معمولاً از طریق یک صحنه‌ی دلالت‌مند، پیچیدگی‌های پیرنگ یا ابهام‌های آن را کاملاً یا قسماً روشن می‌سازد.

عناصر داستانک

بنابر آنچه در تبیین ساختار داستانک گفتیم، می‌توان عناصر این ژانرِ را به شرح زیر برشمرد:

۱. شخصیت‌های داستانک، اشخاص یا نیروهایی در طبیعت یا اشیائی هستند که در پیرنگ نقش دارند و بخشی از کشمکشِ روایت را نمایندگی می‌کنند. به طور معمول، داستانک صرفاً یک شخصیت واحد دارد و رویداد و کشمکش نیز حول همان تک شخصیت شکل می‌گیرد. در هر حال، شمار شخصیت‌های داستانک حداکثر از دو یا سه شخصیت بیشتر نیست. شخصیت‌ها می‌توانند «ایستا» و یا «پویا» باشند. شخصیت ایستا از رویدادِ روایت‌شده در داستانک تأثیر نمی‌پذیرد و متحول نمی‌شود؛ نتیجتاً چنین شخصیتی در پایان داستانک همان نگرش‌ها یا باورها یا طرز رفتاری را حفظ می‌کند که در ابتدای داستانک داشت. متقابلاً شخصیت پویا از رویدادِ اصلی روایت چنان تأثیر می‌پذیرد که در پایان داستانک دگرگون می‌شود و در خصوص موضوع اصلیِ روایت به اعتقادی جدید می‌رسد.

۲. کشمکش عبارت است از رویارویی دو نیروی متخاصم یا تعارض دو دیدگاهِ متباین. کشمکش می‌تواند «بیرونی» یا «درونی» باشد. در حالت اول، دو شخصیت (یا یک شخصیت و جنبه‌ای از طبیعت) با یکدیگر در تعارض قرار دارند و در حالت دوم، دو میلِ ناسازگار یا متناقض در درون یک شخصیتِ واحد او را به در پیش گرفتن رفتارهای متخالف یا اتخاذ نگرش‌های متضاد سوق می‌دهند.

۳. حال و هوای داستانک، رنگ‌آمیزیِ عاطفی حاکم بر آن است که از طریق دلالت‌ها یا معانیِ ثانویِ واژه‌ها القا می‌شود. لحن راویِ داستانک به دلیل انتخابِ واژگانِ خاص یا به‌کارگیری نحو[1] یا ساختمان خاص در جملات، می‌تواند حاکی از حال و هوایی (یا «جَو» یا «فضایی») اضطراب‌آمیز، شادمانه، توأم با افسردگی، امیدوارانه، دل‌مرده و غیره باشد.

۴. اوج داستانک آن بخشی از روایت است که تکلیف کشمکش را یکسره می‌کند. در این بخش از روایت، معمولاً شخصیت اصلی به موضوعی وقوف می‌یابد یا چشمانش بر حقیقتی باز می‌شوند که تا آن زمان از آن غافل بوده است.

۵. گره‌گشایی، داستانک را به پایان می‌رساند تا ساختار آن واجد تمامیتی زیبایی‌شناختی شود.

۶. راوی بازگوکننده‌ای است که از منظری خاص داستانک را روایت می‌کند. این منظر می‌تواند نگاهِ یکی از شخصیت‌ها به وقایع باشد و یا می‌تواند نگاهِ همه‌شمول و توأم با دانایی خداگونه‌ی یک روایتگرِ بی‌نام باشد. به بیان دیگر، راوی می‌تواند خود در داستانک ایفای نقش کند و مثلاً یک سوی کشمکش باشد و همچنین می‌تواند بدون ایفای نقش صرفاً یک ناظر یا یک صدای دانا و واقف به ناگفته‌ها باشد. در بسیاری از داستان‌های مدرن، روایت با صدای یک راویِ ناشناس اما از منظر یک ذهنیت مرکزی (غالباً شخصیت اصلی) بازَگو می‌شود.

1. syntax

۷. مضمون یا درونمایه[1] در داستانک، حقیقتی معمولاً جهان‌شمول دربارهٔ‌ی جنبه‌ای از هستی یا جنبه‌ای از سرشت بشر است که نویسنده از راه ترکیب عناصر داستان (مانند زمان، مکان، حال و هوای حاکم بر رویدادها، کشمکش، شخصیت‌ها، اوج داستان، لحن راوی، و . . .) تلویحاً القا می‌کند. به عبارتی، مضمون یا درونمایه‌ی هر داستانک نوعی پرتوافشانی بر وجهی پیچیده یا پُرابهام از زندگی یا فرهنگ مسلط اجتماعی و یا نوعی کاوش در ابعاد پیچیده‌ی شخصیتِ انسان‌هاست. کشف درونمایه‌ی داستانک مستلزم مشارکت ذهنیِ خواننده در تجربه‌ای است که روایت می‌شود.

داستانک، به رغم کوتاهیِ چشمگیرش، حکم نوعی قرائت نقادانه از فرهنگ را نیز دارد. نویسنده با نوشتن داستانک دنیایی خیالی برمی‌سازد، لیکن همین عالَمِ خیالی توجه خواننده را به دنیای واقعیت معطوف می‌کند و دیدن وجوه ناپیدای واقعیت را برای او میسّر می‌سازد. این عطف توجه، نقصان‌های فرهنگ را، که معمولاً مغفول واقع می‌شوند، برای خواننده برجسته می‌کند و بدین ترتیب هر نویسنده‌ی جدی، یک منتقد فرهنگ و روابط اجتماعی نیز هست. از این منظر، داستان حکم نوعی «مداخله‌ی نقادانه»[2] را دارد که طی آن، نویسنده از واقعیت ــ به تعبیر فرمالیست‌های روس ــ «آشنایی‌زدایی» می‌کند تا خواننده پدیده‌های آشنا را در پرتوی متفاوت و تازه مورد بازنگریِ انتقادی قرار دهد. در این‌جا منظور از «انتقاد» یا نگرش «نقادانه»، به هیچ روی یافتن ایراد یا خرده‌گیری نیست؛ بلکه مقصود

---

1. theme
2. critical intervention

این است که نویسنده لایه‌های ظاهریِ واقعیت را کنار می‌زند تا باطن امور را آشکار کند و مورد کاوش قرار دهد.

تحلیل یک داستانک نمونه

اکنون در پرتو آنچه درباره‌ی ساختار و عناصر داستانک گفتیم، بجاست نمونه‌ای از این ژانر را مورد بررسی قرار دهیم تا ببینیم که این شکل از ادبیات داستانی، به رغم ایجازی که تعداد واژگان روایت را به حداقل می‌رساند، واجد چه توانمندی‌های کم‌نظیری برای کاوشِ نقادانه‌ی فرهنگ است. نمونه‌ای که به این منظور برگزیده‌ایم، داستانک «صفحه‌ی حوادث» نوشته‌ی نویسنده‌ی معاصر علی قانع است که در مجموعه‌ای از داستان‌های وی با عنوان ***وسوسه‌های اردیبهشت*** منتشر شده است.

داستانک «صفحه‌ی حوادث»

۱ـ . . .

عصر دیروز مأموران تجسس در پی گزارشات واصله از ساکنان یکی از محله‌های قدیمی، مبنی بر شنیدن صدای ناله از چاه متروکه‌ی پشت باغستان، با تلاش فراوان، جنازه‌ی خفه‌شده‌ی زنی باردار و دختربچه‌ی چهارساله‌اش و پسربچه‌ای شش‌ساله را که همگی اعضایِ یک خانواده بودند از اعماق چاه بیرون کشیدند، که به علت شدت جراحات، پسربچه در راه انتقال به بیمارستان جان باخت. مأموران هنوز نشانی از پدر خانواده که به شهادت

همسایه‌ها اخیراً رفتاری عجیب و غیرعادی داشته است و همچنین علت ارتکاب این جنایت هولناک را به دست نیاورده‌اند.

۲ـ . . .

مرد باشتاب روزنامه را کنار انداخت و به سمت درخت‌های باغ دوید. آن‌قدر نگاهش را توی تاریک‌روشنِ چاه گرداند تا این‌که هر سه نفر را دید. دیگر صدای ناله هم نمی‌آمد. سنگ بزرگی را با زحمت بلند کرد و از روی لبه‌ی چاه به پایین هل داد. بعد آرام‌آرام به سمت خانه‌اش برگشت.

روایت بسیار کوتاهِ فوق، واجد کلیه‌ی ویژگی‌های ساختاری و نیز عناصر ژانر موسوم به داستانک است. این روایتِ داستانی از دو پاراگراف تشکیل شده است و در مجموع ۱۴۵ واژه دارد. شخصیت اصلی در این روایت، مردی است که در پاراگراف اول خبر یک جنایت را در صفحه‌ی حوادث روزنامه می‌خواند. سایر شخصیت‌ها (از جمله مأموران تجسس و ساکنان محله‌ای که جنایت در آن رخ داده و نیز «هر سه نفر» شخصیت ذکرشده در پاراگراف دوم) همگی در زمره‌ی شخصیت‌های فرعیِ داستانک هستند و لذا در کانون روایت قرار ندارند. موضوع داستانک «صفحه‌ی حوادث»، روزمرگیِ فاجعه و عادت ما به مواجه شدن با فاجعه و عادی تلقی کردنِ آن است. این داستانک با بهره‌گیری از تعداد بسیار قلیلی واژه، جنبه‌ای از فرهنگ معاصرِ ما را موشکافانه به نقد می‌کشد که به سبب تکرار، امری عادی تلقی می‌شود

و گویی اصلاً وجود ندارد. نظریه‌پردازان رهیافت نقادانه‌ی موسوم به «فرمالیسم روسی» وظیفه‌ی ادبیات را از جمله و بویژه همین می‌دانستند که نویسنده با طرز روایت داستانش، غبار عادت را از دیدگان خواننده بزداید. یکی از این نظریه‌پردازان به نام ویکتور شکلوفسکی[1]، در مقاله‌ی مشهوری با عنوان «هنر به‌منزله‌ی صناعت» استدلال می‌کند که الگوهای زندگی روزمره کیفیتی ارتجالی به رفتارهای انسان‌ها داده‌اند؛ در نتیجه، امور و اشخاص و حتی اشیائی که به‌طور معمول با آن‌ها سروکار داریم، برای‌مان به پدیده‌هایی آشنا و مألوف تبدیل شده‌اند. این وضعیت به حساسیت‌زدایی از واکنش‌های انسان منجر می‌گردد، به گونه‌ای که آدمی به جای ادراک پدیده‌های پیرامونش و نشان دادن عکس‌العملِ درخور به آن‌ها، به آنچه در اطرافش می‌بیند صرفاً خو می‌گیرد و آن‌ها را حقایقی مسلم و مناقشه‌ناپذیر می‌انگارد که هیچ تأملی در او برنمی‌انگیزند. به اعتقاد فرمالیست‌های روس، داستان‌نویس باید از راه «آشنایی‌زدایی» چنان روایتی بیافریند که نحوه‌ی ادراک خواننده را دگرگون سازد و در واقع نیروی دریافت حسی و عاطفیِ او را که بر اثر عادت مختل گردیده است، اعاده کند. بدین ترتیب، واکنش خواننده به دنیای پیرامون دچار تحول خواهد شد و او می‌تواند تعامل‌های خود را از نو و با نگاهی انتقادی تنظیم کند. به اعتقاد شکلوفسکی، نیل به آشنایی‌زدایی مستلزم استفاده‌ی ماهرانه از عنصر زاویه‌ی دید و روایت صناعت‌مندانه‌ی داستان است. داستان‌نویس باید بویژه چنان تکنیک‌هایی را برای بازگوییِ داستان برگزیند تا رویدادها با ضرباهنگی کند روایت شوند. تکرار پُرشتابِ رویدادهای روزمره و

1. Viktor Shklovsk

تعامل کلیشه‌ای و اغلب غیرمتفکرانه و خودبه‌خودیِ ما با دیگران، قدرت اندیشیدن و حتی قابلیت دیدن واقعیت را از ما سلب کرده است و لذا آهسته‌سازیِ آهنگِ روایت، واکنش ارتجالیِ خواننده را با مانع روبه‌رو می‌سازد، زیرا او ناگزیر باید به جزئیات توجه کند و این خود باعث تأمل می‌گردد. برای روشن شدن موضوع می‌توان خواننده را با سرنشینِ اتومبیلی قیاس کرد که در حال عبور از خیابان است. اگر سرعت حرکت زیاد باشد، سرنشینِ داخلِ اتومبیل کمتر امکان می‌یابد به مغازه‌ها یا اشخاصی که از آن خیابان می‌گذرند توجه کند؛ حال آن‌که چنانچه در مسیر حرکت اتومبیل سرعت‌گیر نصب شده باشد و از سرعت اتومبیل کاسته شود، سرنشینِ داخلِ آن برای دقت درباره‌ی مغازه‌ها و عابران مجال بیشتری خواهد داشت. به سخن دیگر، در این وضعیت اخیر (آهسته شدنِ حرکت اتومبیل) چشمان او ایماژهای بیشتری را ثبت خواهند کرد و ذهن او بیشتر می‌تواند این ایماژه‌ها را همچون داده‌هایی تأمل‌برانگیز تجزیه و تحلیل کند. بدین ترتیب، متن ادبی از راه کند کردن فرایند ادراک خواننده و نیز از راه شوکه کردن او با رویداد یا فرجامی نامنتظر، می‌تواند از پدیده‌های مألوف «آشنایی‌زدایی» به عمل آوَرَد و خواننده را به اندیشیدن و تجدیدنظر سوق دهد.

چنان‌که پیشتر اشاره کردیم، پیرنگ داستانک «صفحه‌ی حوادث» اساساً از دو پاراگراف تشکیل شده است. در پاراگراف اول، خبر کشف یک جنایت و تحقیقات پلیس درباره‌ی انگیزه‌ها و هویّت احتمالیِ قاتل، با نثری گزارشی (آن‌گونه که معمولاً در صفحه‌ی حوادث روزنامه‌ها می‌خوانیم) به خواننده ارائه گردیده است. با خواندن این پاراگراف، مطلع می‌شویم که قاتل (احتمالاً پدر یک خانواده) قربانیان این جنایت

را در داخل یک چاه انداخته بوده است تا موضوع قتل آنان فاش نشود. همین نکته عامل پیوند دو نیمه‌ی داستان با یکدیگر است، زیرا راوی در پاراگراف دوم واکنش شخصیت نام برده نشده‌ای را روایت می‌کند که پس از خواندن این خبر، بر سر چاهی در باغ محل سکونتش می‌رود و سنگ بزرگی را به پایین چاه می‌اندازد. ظاهراً این مرد خود مرتکب جنایت مشابهی شده است و پس از خواندن خبرِ صفحه‌ی حوادث روزنامه، سراسیمه می‌کوشد تا با تمهیداتی بهتر مانع از برملا شدن جنایتِ خویش شود. داستانک «صفحه‌ی حوادث» با این پیرنگِ ظاهراً گسسته اما در واقع مرتبط، چنین القا می‌کند که تکرار فاجعه (که در این مورد با جنایت بازنمایی گردیده) آن‌قدر روزمره و عادی شده است که دیگر بهت‌آور نیست. فاجعه زمانی دهشت‌آور تلقی می‌شود که نه امری مکرر، بلکه رخدادی غیرمترقبه باشد. ما انواع خبرهای هولناک و رقّت‌بار را با خونسردی می‌خوانیم یا در روزمره‌ترین موقعیت‌ها (سفرهای درون‌شهری در تاکسی، مهمانی‌های خانوادگی، . . .) می‌شنویم، اما به سبب خو گرفتن با فاجعه، واکنش درخورِ شأن انسان را به ندرت نشان می‌دهیم. واکنش اکثر ما در این‌قبیل موقعیت‌ها، به تأسف ظاهری و شاید اظهار تعجب فروکاسته شده است. مشاهده‌ی عابری که هنگام عبور از عرض خیابان بر اثر تصادف با اتومبیل مصدوم شده و به علت متواری گشتنِ راننده‌ی مقصر از صحنه‌ی تصادف در حال جان دادن بر کف خیابان افتاده است و همچنین مشاهده‌ی این‌که سایر رانندگانی که با اتومبیل از محل تصادف می‌گذرند، به رغم وقوف به آنچه رخ داده داوطلبِ رساندن مصدوم به بیمارستان نمی‌شوند، به چنان رویداد مکرر و آشنایی تبدیل گردیده که چه بسا خود ما نیز در موقعیتی مشابه، واکنشی بیش از نظاره‌گریِ

کنجکاوانه اما عاری از احساس و توأم با بی‌اعتنایی از خود نشان ندهیم. ما در فرهنگی زندگی می‌کنیم که با تبدیل شدن خودمداری[1] به اصلِ به رسمیت شناخته نشده اما تخطی‌ناپذیرِ روابط اجتماعی، روزمرگیِ فاجعه ــ تا زمانی که فاجعه دامنگیر خودمان نشود ــ در بهترین حالت صرفاً تأسف برمی‌انگیزد، اما این تأسف به همدلی و دلسوزیِ واقعی منجر نمی‌شود و ضرورت پیشگام شدن در انجام دادنِ عملی انسانی را به یادمان نمی‌آوَرَد.

داستانک «صفحه‌ی حوادث»، البته جنبه‌ی سیاه‌تری از سیطره‌ی فرهنگ خودمداری را برجسته می‌کند. آحاد جامعه‌ای که فجایع برآمده از میل بشر را به اندازه‌ی بلایای طبیعی (زلزله و سیل و . . .) پدیده‌هایی مکرر یا اجتناب‌ناپذیر یا عادی‌شده محسوب می‌کنند، وقتی هم که از مصداق‌های فاجعه باخبر می‌شوند، به جای این‌که امیال ویرانگرانه‌ی خود را مهار کنند، انگیزه‌ی قوی‌تری برای یافتن راه‌های مؤثرترِ ارتکابِ فجایعِ مشابه پیدا می‌کنند. شخصیت اصلی این داستانک پس از خواندنِ خبر صفحه‌ی حوادث درمی‌یابد که به فوریت باید به محل جنایت شخصیِ خودش برود تا با انداختن سنگی بزرگ به داخل چاه مانع از افشای فاجعه‌ای شود که خود آفریده است. نویسنده‌ی داستان از طریق رویدادی بهت‌آور (این‌که «مرد» پس از خواندن خبر، دست اندر کار تثبیت جنایتی مشابه می‌شود) و با تأنی در بازگوییِ نحوه‌ی واکنش شخصیت اصلی (رفتن او «به سمت درخت‌های باغ»، گرداندن «نگاهش . . . توی تاریک‌روشنِ چاه»، دیدن «هر سه نفر» از قربانیان جنایت، به گوش نرسیدن «صدای ناله»، «با زحمت» بلند کردن

1. solipsism

«سنگ بزرگی» و هل دادن آن به پایین «از روی لبه‌ی چاه») از این جنبه‌ی سیاه از فرهنگ معاصر صناعت‌مندانه آشنایی‌زدایی می‌کند. کند شدن آهنگ روایت در پاراگراف دوم و پایان دادن داستانک با فرجامی بسیار نامنتظر و شوکه‌کننده، تمهیدی مؤثر برای عطف توجه به واکنش‌های رایج به فاجعه و بازتولید گسترده‌ی فرهنگ خودمداری توسط آحاد جامعه است. در پس‌زمینه‌ای تا به این حد دهشت‌آور از روزمرگیِ فاجعه و میل به تشدید خباثت، آخرین جمله‌ی این داستانک هولناک‌ترین و موحش‌ترین جمله‌ی آن نیز هست: «بعد [مرد] آرام‌آرام به سمت خانه‌اش برگشت.» وقوف به فاجعه نه فقط تنفر و همدلیِ انسانی برنمی‌انگیزد، بلکه میل به ارتکاب فاجعه را تقویت می‌کند.

نتیجه‌گیری

داستانک ژانری است که نه فقط منابع نظریِ فراوانی به زبان فارسی درباره‌ی آن نمی‌توان یافت، بلکه همچنین به نسبت سایر شکل‌های ادبیات داستانی (بویژه داستان کوتاه)، در کشور ما کمتر نوشته می‌شود. به عبارتی، فقر نظریِ ما در زمینه‌ی این ژانر، یا توجه کمتری که به این ژانر معطوف کرده‌ایم، تناظر دارد با قلّت نمونه‌هایی که از این نوعِ ادبی در ادبیات معاصرمان می‌توانیم سراغ بگیریم. شباهت ساختار و همانند بودنِ عناصرِ داستانک با داستان کوتاه، این دو ژانر را بسیار به یکدیگر نزدیک می‌کند، چندان‌که می‌توان گفت تفاوت این دو ژانر بیشتر کمّی است تا کیفی. اندک بودن تعداد واژگانی که به‌طور معمول در داستانک به کار می‌روند، این نوع از روایت را به مینیاتوری از داستان کوتاه تبدیل می‌کند. با این حال، باید افزود که این فشردگیِ فوق‌العاده همچنین ایجاب می‌کند که نویسنده‌ی داستانک، به

مراتب بیشتر از نویسنده‌ی داستان کوتاه، بکوشد تا همه‌ی عناصر روایت را به یکدیگر مرتبط سازد و از این طریق موجبات انسجام ساختاریِ داستانک را فراهم آوَرَد. عمده‌ترین تفاوت کیفیِ داستانک با داستان کوتاه را باید در همین ایجازِ ساختاری و الزاماتی که از نظر شخصیت‌پردازی و پروراندن مضمون به نویسنده تحمیل می‌کند، جست.

داستانک «صفحه‌ی حوادث» نوشته‌ی داستان‌نویس معاصر علی قانع را می‌توان نمونه‌ی موفقی از ژانر داستانک دانست. نویسنده‌ی این داستانک با به کار بردن فقط ۱۴۵ واژه توانسته است روایتی کاملاً سامان‌دار و منسجم بیافریند که در آن، دو عنصر شخصیت و پیرنگ در خدمت پروراندن و القاء درونمایه‌ای فرهنگی قرار گرفته‌اند. «صفحه‌ی حوادث» با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی که فرایند ادراک خواننده را کند می‌سازند، از برخی مسائل اجتماعی که به سبب تکرار به موضوعاتی «عادی» و ناپیدا تبدیل شده‌اند (روزمرگیِ فاجعه و فرهنگ خودمداری)، هنرمندانه آشنایی‌زدایی می‌کند. این داستانک مصداق بارز اصطلاح «مداخله‌ی نقادانه» در نقد ادبی مدرن است، زیرا فرهنگ را موضوع کاوشی انتقادی قرار می‌دهد و قرائتی ایضاً نقادانه از چندوچون روابط انسانی و واکنش‌های عاطفی در جامعه‌ی کنونیِ ما ارائه می‌کند. به تعبیری می‌توان گفت این داستانک چشم‌اندازی تأمل‌برانگیز در خصوص فرهنگ مسلط اجتماعی می‌گشاید و به رغم موجز بودنش، با دلالت‌های گسترده‌تری که القا می‌کند فرهنگ را موشکافانه مورد کالبدشکافی قرار می‌دهد. نوشته شدن این داستانک، مانند ارائه‌ی روایتی دیگر از فجایع انسانی‌ای است که پس از زلزله‌ی بم رخ دادند و هزار بار هراس‌آورتر و تکان‌دهنده‌تر از ویرانی‌ها و مصیبت‌های ناشی

از خودِ آن زلزله بودند. از این رو، تمامیّت زیبایی‌شناختی این اثر همراه با درونمایه‌ای که از آن برمی‌آید، حکم دعوتی ضمنی برای وقوف به (و رویاروی شدن با) آن جنبه‌ای از فاجعه‌های مکرر را دارد که هرگز با خواندن ستون صفحه‌ی حوادث روزنامه‌ها نمی‌توان از آن‌ها اطلاع یافت.

مراجع

قانع، علی. ***وسوسه‌های اردیبهشت***. تهران: انتشارات دشتستان، ۱۳۸۲.

میرصادقی، جمال. ***ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان***. تهران: انتشارات شفا، ۱۳۶۶.

میرصادقی، جمال، و میمنت میرصادقی (ذوالقدر). ***واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی***. تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.

Hugh Holman, C., and William Harmon. *A Handbook to Literature*. 5th ed. New York: Macmillan, 1986.

جایگاه مطالعات فرهنگی در رشته‌ی ادبیات

با پیچیده‌تر شدن ساختار روابط انسان‌ها در جامعه، نظریه‌های علوم انسانی ــ که حوزه‌ی تحقیق و تفحّص در خصوص چند و چون رابطه‌ی انسان‌ها با یکدیگر و با طبیعت است ـــ نیز به طریق اولی پیچیده می‌شود. هم بدین سبب است که از اوایل سده‌ی بیستم به این سو، انبوهی از آراء و نظرات گوناگون و بی‌سابقه در زمینه‌ی فلسفه، تاریخ، ادبیات، علوم اجتماعی، روانشناسی، علوم سیاسی و سایر حوزه‌های علوم انسانی مطرح شده‌اند و هر یک به نحوی بر پیچیدگیِ اندیشه در زمانه‌ی ما افزوده‌اند. تحولاتی که در رشته‌ی ادبیات و به‌طور کلی مطالعات ادبی رخ داده‌اند، از این سِیر عمومیِ دانش مستثنی نبوده‌اند. طی چند دهه‌ی اخیر، پژوهش‌های ادبی هر چه بیشتر به سمت پیوند با سایر علوم انسانی میل کرده‌اند و این روند مبیّن گرایشی قوی به میان‌رشته‌ای ساختن تحقیقات علوم انسانی است. در گذشته، شهرت هر نظریه‌پردازی عمدتاً و گاه منحصراً به رشته یا حوزه‌ی معیّنی از علوم انسانی محدود می‌شد. لذا از منتقد ادبی توقع نمی‌رفت که درباره‌ی اوضاع اجتماعی یا مسائل فرهنگ تحقیق کند یا نظر بدهد. ایضاً از جامعه‌شناس هم توقع نمی‌رفت که به پژوهش درباره‌ی آثار

ادبی بپردازد. اما امروزه تعیین این‌که آیا دریدا[1] را در درجه‌ی نخست یک فیلسوف باید پنداشت یا یک نظریه‌پرداز ادبی، کاری معنادار تلقی نمی‌شود. آیا فوکو[2] عالِم علوم اجتماعی است یا نظریه‌پردازی که سازوکارِ نگارشِ آثار ادبی (یا اقبال به آثار ادبی) را از منظر قدرت و گفتمان می‌کاود و لذا رساله‌هایش را باید در مطالعات ادبی دخیل دانست؟ آیا بارت صرفاً نظریه‌پرداز فرهنگ است یا نظریات او را می‌توان در قرائتی ساختارگرایانه و نشانه‌شناسانه از آثار ادبی به کار بُرد؟

پرسش‌هایی از قبیل آنچه در بالا ذکر شد، همگی حکایت از همان تحولات عظیمی دارند که در ابتدای این نوشتار اشاره کردیم. پیچیدگیِ ساختارِ زندگی در زمانه‌ی ما، امکانِ دادنِ پاسخی ساده و قطعی به هر یک از این پرسش‌ها را از ما سلب می‌کنَد. حق این است که بگوییم دریدا و فوکو و بارت[3] و امثال آنان هم در فلسفه و علوم اجتماعی چهره‌هایی شاخص و مهم هستند و هم در نظریه و نقد ادبی جدید. امثال ایشان عالمانی ادبیات‌شناس هستند و به روش متفکران بزرگی همچون فروید[4] و یونگ[5]، نوعاً در بحث‌های خود به کرّات از متون ادبی شاهد مثال می‌آورند. به اعتقاد ایشان، ادبیات نوعی گفتمان است و لذا نشانه‌هایی از رمزگان فرهنگیِ جوامع انسانی را در متون ادبی نیز (همچون هر «متنِ» دیگری) می‌توان یافت. از این روست که امروزه

---

1. Jacques Derrida
2. Michel Foucault
3. Roland Barthes
4. Sigmund Freud
5. Carl Gustav Jung

نقد ادبی بخشی از چارچوب فراگیر و همه‌شمولی در علوم انسانی محسوب می‌گردد که با نامِ عامِ «مطالعات فرهنگی» از آن یاد می‌شود. ماهیت میان‌رشته‌ای مطالعات فرهنگی و غنای نظریه‌های مختلفی که از راه سایر رشته‌های علوم انسانی به نظریه و نقد ادبی جدید راه یافته‌اند، امکانات پژوهش در زمینه‌ی ادبیات را به میزانی بی‌سابقه افزایش داده‌اند و جذابیت‌های جدیدی در این حوزه ایجاد کرده‌اند.

در کشور ما، عقب‌ماندگیِ عام فرهنگی باعث شده است که کمافی‌سابق مطالعات و تحقیقات ادبی را تافته‌ای جدابافته بپنداریم. برافروخته شدن از «دخالت اغیار» در ادبیات، بیش از آن‌که مبیّن دیدگاهی منسوخ‌شده درباره‌ی «حرمت ادبیات» باشد، نشانه‌ی ناآگاهی از وضع امروزِ مطالعات ادبی است. به سبب همین ناآگاهی، پژوهش در رشته‌ی ادبیات با موانع و مشکلات ساختاریِ متعددی رو به روست. به منظور امکان‌پذیرساختن پژوهش‌های جِدی در حوزه‌ی ادبیات، پژوهش‌هایی منطبق با روح میان‌رشته‌ای نظریه‌های امروزین درباره‌ی ادبیات، در گام نخست باید به ترویج مطالعات فرهنگی همت گماشت. گشایش این رشته در دانشکده‌های علوم انسانی و همکاری استادان و پژوشگران ادبیات با دست‌اندرکاران تدریس و تحقیق در سایر رشته‌های علوم انسانی، زمینه‌ی مناسبی برای انجام تحقیقات ادبی فراهم می‌آورَد.

علاوه بر تأسیس رشته‌ی مطالعات فرهنگی، باید همت کنیم و متون دست‌اول و اصلیِ مربوط به نظریه‌ی ادبی جدید را به فارسی ترجمه کنیم. در خصوص نامناسب بودن وضع ترجمه‌ی کتاب‌ها و متون مهمِ علوم انسانی در کشور ما زیاد گفته شده است و در این‌جا نیازی به تکرار نیست. همین قدر باید گفت که حتی در مقایسه با کشوری مانند

ترکیه ما از این حیث بسیار عقب هستیم. پژوهش‌های ادبی باید بر پایه‌ی شناخت نظرات جدید درباره‌ی ادبیات و نیز درباره‌ی روش‌شناسیِ تحقیقات ادبی در مطالعات فرهنگی انجام شوند. از جمله‌ی اولین مشکلاتی که بورسیه‌های ما در رشته‌ی ادبیات در دانشگاه‌های اروپایی با آن روبه‌رو می‌شوند، اتفاقاً ناآشنایی با همین نظرات است. پژوهش درباره‌ی ادبیات به روش‌های سنتی دیرزمانی است که جای خود را به روش‌های برآمده از مطالعات فرهنگی داده است. آن دسته از استادان دانشگاه‌های ما که خود در سال‌های اخیر در کشورهای اروپایی تحصیل کرده‌اند، عبث بودنِ تلاش برای تحقیق در حوزه‌ی ادبیات بدون شناخت نظریه‌های جدید و نیز بدون کاربرد روش‌شناسی‌های جدید را شخصاً تجربه کرده‌اند. اکنون زمان آن رسیده است که از راه ترجمه‌ی بهترین منابع درباره‌ی این موضوعات، راه پژوهش‌های ادبی را هموار کنیم.

برداشتن این گام‌های اولیه شاید همچنین کمکی باشد برای تغییر نگرش عامی که در کشور ما راجع به ادبیات و تحقیقات ادبی وجود دارد. این تصور که مطالعه درباره‌ی ادبیات یعنی پرداختن به متونی بی‌ربط به مسائل عینی و واقعی، نه فقط در «عامّه» بلکه متأسفانه در تحصیل‌کردگان کشور ما نیز شایع است. در نگاه اول، این تصور منطقی می‌نماید. «فایده‌ی» تربیت متخصصان ادبیات چیست؟ پژوهشگران ادبیات به گشودن انبوه مشکلات پیش روی ما در جامعه‌ی امروز چه کمکی می‌توانند بکنند؟ مطالعات فرهنگی زمینه‌ی مناسبی برای ترویج این دیدگاه است که پیشرفت هر جامعه‌ای در گرو شناخت وضعیت امروز و پیچیدگی‌های آن است. ادبیات به‌منزله‌ی گفتمانی که همین پیچیدگی‌ها را به شیوه‌ای کاملاً خاص بازمی‌تاباند، منبعی بسیار غنی

برای فهم مسائل فرهنگی و اجتماعی است و لذا پژوهش درباره‌ی ادبیات، به عبارتی، یعنی پژوهش درباره‌ی فرهنگ و شناخت سازوکارهای پیچیده‌اش. برداشتن این گام‌های اولیه، همت کسانی را می‌طلبد که نقش خود را در دانشگاه‌ها به تدریس محدود نمی‌دانند و درباره‌ی ضرورت تحقیق در زمینه‌ی ادبیات و نحوه‌ی هموار ساختن راه انجام دادن پژوهش‌های مؤثرِ ادبی از بصیرت‌های کافی برخوردارند.

شیوه‌های جدید نقد ادبی: مطالعات فرهنگی

آغازِ سخن

کریستوفر لش[1]، تاریخ‌دانِ آمریکایی، کتاب بسیار معروفی دارد با عنوان **فرهنگ خودشیفتگی** که یکی از پُرفروش‌ترین کتاب‌ها در حوزه‌ی علوم انسانی و مباحث فرهنگی بوده است و از زمان نخستین چاپ آن در سال ۱۹۷۹ تاکنون، ناشرانی گوناگون آن را بارها تجدید چاپ کرده‌اند. این کتاب کاوشی است در خصوص ابعاد روانشناختیِ تحولاتی که در ساختار فرهنگیِ جامعه‌ی آمریکا در عصر جدید صورت گرفته است و نویسنده‌ی آن می‌کوشد تا تبیینی متفاوت از تاریخ معاصرِ آمریکا به دست دهد. با این توصیفِ موجز، چه‌بسا توقع خواننده‌ی ناآشنا این باشد که مؤلف حتماً به روشِ معمولِ تاریخ‌دانان با استناد به واقعیات تاریخی (رویدادهای ثبت‌شده و انکارناشدنیِ واقعی) یا با بحث درباره‌ی اسناد و شواهدِ عینی برنهادهای خود را اثبات کرده است. البته این توقع، کاملاً طبیعی و منطبق با پنداشت‌های معمول ما درباره‌ی کارِ تاریخ‌دانان است؛ اما خواندن این کتاب ما را با

1. Christopher Lasch

متنی برخلاف توقع‌مان روبه‌رو می‌کند زیرا کریستوفر لش برای معلوم ساختن ویژگی‌های فرهنگیِ تاریخ معاصر آمریکا، از ادبیات (آثار تراوش‌شده از تخیل نویسندگان) استفاده کرده است. آنچه مؤلفِ این کتاب برای اثبات دیدگاه خودش درباره‌ی یک برهه‌ی تاریخی مورد استناد قرار می‌دهد، نه اسناد و شواهد و رویدادهای تاریخی، بلکه رمان‌های جوزف هِلِر[1] و نورمن مِیلِر[2] و فیلیپ رات[3] و نیز فیلم‌های ودی الن[4] است. به بیان دیگر، در این کتاب، تاریخ بر اساس داستانِ برآمده از تخیل تبیین شده است.

اگر بخواهیم روح حاکم بر نقد ادبی جدید را با یک مشخصه‌ی واحد و فراگیر مشخص کنیم، آن‌گاه باید بگوییم کاری که کریستوفر لش به منظوری غیر از نقد متون ادبی در کتاب خود کرده است (یعنی نادیده انگاشتنِ مرزهای معهود بین حوزه‌های مختلف علوم انسانی)، دقیقاً همان وظیفه‌ای است که منتقد ادبیِ زمانه‌ی ما، البته نه برای تبیین تاریخ بلکه به منظور کاوش در معنای متون ادبی (نقد ادبی)، برای خود قائل است. گرایش نظریه‌پردازان ادبی از حدود دهه‌ی ۱۹۶۰ به این سو، هر چه بیشتر معطوف به وام‌گیریِ مفاهیم و روش‌شناسی‌های سایر رشته‌های علوم انسانی و نقض تمایزهای اکید میان حیطه‌ی ادبی و غیرادبی بوده است. حاصل این گرایش، امروزه در رهیافتی متبلور شده است که با نام «مطالعات فرهنگی» مشخص می‌گردد و نقد ادبی معاصر را تحت سیطره‌ی خود دارد. در نوشتار حاضر، ابتدا پس‌زمینه‌ی پیدایش

---

1. Joseph Heller
2. Norman Mailer
3. Philip Roth
4. Woody Allen

و مهم‌ترین برنهادهای نظریِ مطالعات فرهنگی به اختصار معرفی می‌شوند. در بخش دوم، مشابهت‌های ساختاریِ ژانر موسوم به «داستانک» و آگهی‌های تجاریِ روایتی مورد بحث قَرار می‌گیرند و سپس نمونه‌هایی از کاربرد رهیافت مطالعات فرهنگی در نقد چند آگهی تجاری ارائه می‌گردند.

بخش اول: معرفی مطالعات فرهنگی

عبارت «مطالعات فرهنگی» به دو مفهومِ عام و خاص به کار می‌رود، اما در نظریه و نقد ادبیِ مدرن صرفاً معنای خاصِ آن مراد می‌شود. در مفهوم عام، «مطالعاتِ فرهنگی» به هرگونه مطالعه درباره‌ی فرهنگ جامعه اطلاق می‌شود که به‌طور متعارف از منظر علوم اجتماعی انجام می‌شده است. اما در مفهوم خاص، این اصطلاح برای اشاره به روش‌شناسیِ معیّنی در تحقیقات میان‌رشته‌ایِ فرهنگی به کار می‌رود که ریموند ویلیامز[1] و ریچارد هاگرت[2] در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ پیشگامان نظریِ آن بودند و پس از تأسیس «مرکز مطالعات فرهنگی معاصر» در دانشگاه برمینگام انگلستان در ۱۹۶۴ (توسط هاگرت و استوارت هال[3]) بسیار رواج یافت. این مرکز ابتدا به عنوان بخش الحاقیِ گروه ادبیات انگلیسی دانشگاه برمینگام شروع به کار کرد و تحصیلاتِ خودِ هاگرت نیز در همین رشته بود. اما کتاب او با عنوان ***کاربردهای سواد*** (۱۹۵۷) نشان داد که هاگرت ادبیات را در زمینه‌ای فراگیرتر قرار داده است: در این کتاب، تاریخِ اجتماعی با

---

1. Raymond Williams
2. Richard Hoggart
3. Stuart Hall

مردم‌شناسی و نقد فرهنگی و نیز تأملات نویسنده درباره‌ی دوره‌ی کودکی‌اش به عنوان فرزند خانواده‌ای کارگری در یورکشر انگلستان در هم آمیخته شده و هاگرت به موضوعاتی پرداخته است که به‌طور معمول چندان توقع نمی‌رود که در کتابی به قلم یک محقق ادبی مورد بحث قرار گیرند؛ موضوعاتی از قبیل ویژگی‌ها یا دلالت‌های فرهنگیِ باشگاه‌های کارگران، کبوتربازی، آوازخواندن در میخانه‌ها، گروه‌های نوازندگان موسیقی، قمار، و غیره. صبغه‌ی عمیقاً اجتماعیِ این موضوعات در بدو امر با حوزه‌ی تحقیقات ادبی بیگانه می‌نمود؛ لیکن با انتشار سایر پژوهش‌هایی که محققان این مرکز انجام دادند، آرام آرام معلوم شد که روش اتخاذ شده در این مرکز با روش‌های دیرین و معمول در مطالعات ادبی یا اجتماعی چندان سنخیتی ندارد.

رهیافت به کار رفته در تحقیقات این مرکز، رهیافتی میان‌رشته‌ای و شامل نظریات مطرح‌شده در حوزه‌های جدیدی مانند فمینیسم و مارکسیسم و نشانه‌شناسی بود. نه فقط رویکرد این پژوهشگران، بلکه اساساً تلقی ایشان از خودِ مفهومِ بنیادینِ «فرهنگ» نیز بی‌سابقه و نو بود. در زیبایی‌شناسی و نقد ادبیِ سنتی، تولیدات فرهنگی حکم اشیاء و متونی را داشتند که منتقد می‌توانست آن‌ها را جدا از زمینه‌ی اجتماعیِ تولید و مصرف‌شان مورد بررسی قرار دهد. یکی از ویژگی‌های متمایزِ مطالعات فرهنگی این است که محصولات فرهنگی در پیوند با ساختارهای سیاسی و رفتارها و سلسله مراتب اجتماعی (مانند نژاد و طبقه و جنسیت) بررسی می‌شوند.

از سال ۱۹۶۸ تا سال ۱۹۷۹، استوارت هال مدیریت «مرکز» را به عهده داشت و در همین دوره مطالعات فرهنگی هر چه بیشتر به سوی جامعه‌شناسی معطوف شد. اما نکته‌ی درخور توجه درباره‌ی تحقیقاتی

که در این دوره در «مرکز» انجام شدند این است که هال به جای به کارگیری روش‌های آماری و کمّی که در آن زمان در تحقیقات جامعه‌شناختی بسیار متداول بودند، به پژوهش‌های میدانی و مصاحبه و قوم‌نگاری (مشاهده و ثبت رفتار فرهنگیِ یک گروه اجتماعی) روی آورد.

از نظر پژوهشگرانِ مطالعات فرهنگی، دایره‌ی شمول متون فرهنگی بسیار گسترده است و رفتارهای روزمره، آئین‌ها، گروه‌های اجتماعی، انواع ادبی و شکل‌های مختلف رسانه‌های جمعی را در برمی‌گیرد. این تعریف جدید و قالب‌شکنانه، در نظریه‌ی ادبی هم تأثیر گذاشته است. در نظریه‌ی ادبیِ سنتی یا پیشامدرن، به جای «متن» معمولاً از اصطلاح «اثر» استفاده می‌شد. تفاوت بین این دو گزینه، صرفاً یک تفاوت سبکی در انتخاب اصطلاح یا مبیّن ترجیح و گرایش خاص منتقدان دوره‌های گذشته نیست، بلکه دو دیدگاه متباین درباره‌ی حیطه‌ی نقد ادبی و نیز وظیفه‌ی نقد ادبی را بازمی‌تاباند. ترکیب «آثار ادبی» را منتقدانی به کار می‌بردند که بین «ادبیات نخبه‌گرا» و «ادبیات عامّه‌پسند» قائل به تمایز بودند و اعتقاد داشتند که در فهرست «برترین» نوشته‌های ادبی (یا «آثار معتبر»[1]) صرفاً شاهکارهای جاودانه‌ای را باید گنجاند که واجد ویژگی‌های ارزشمند و اخلاقیِ جهان‌شمول هستند. این منتقدان همچنین وظیفه‌ی نقد ادبی را «کشف» آن معنای از پیش تعیین‌شده و ثابتی می‌دانستند که مؤلف بنابر نیّتی آگاهانه در متن «استتار» کرده است. نظریه‌ی «نقد نو» که در دهه‌ی ۱۹۳۰ در مخالفت با نظریه‌های سنتی شکل گرفت، ضربه‌ی مهلکی به دیدگاه‌هایی بود که قرائت

1. canon

نقادانه‌ی متن را تا حد یافتن نشانه‌های زندگی‌نامه‌ی مؤلف در آثار او یا کشف «نیّت مؤلف» فرومی‌کاهیدند؛ با این همه، در نظریه‌ی «نقد نو» متن اُبژه‌ای برخوردار از موجودیتی عینی و قائم به ذات محسوب می‌گردد و منزلتی وجودشناختی دارد. نظریه‌های ادبیِ نیمه‌ی دومِ قرن بیستم بر این گزاره‌های نقد سنتی و «نقد نو» خط بطلان کشیده‌اند و از ادبیات، مرز ادبیات با غیرادبیات و نسبتِ بین ذهنیت منتقد و اثری که نقد می‌کند، برداشت‌های جدیدی ارائه داده‌اند. طبق این نظریه‌ها، نقد ادبی یکی از راه‌های کاوش در فرهنگ است و کار پژوهشگر فرهنگ، صرفاً بررسی «فرهنگ متعالی» یا «آثار نخبه‌گرا» نیست، بلکه کلیه‌ی جلوه‌های فرهنگ، اعم از عامیانه یا روشنفکرانه، درخور کاوش‌اند. بدین ترتیب، به جای «اثر» ــ که دلالت‌های ضمنی‌اش حاکی از تمایزگذاری بین شاهکارهای ادبی (فرهنگ متعالی) و ادبیات عامّه‌پسند (فرهنگ عامیانه) هستند ــ باید از اصطلاح «متن» استفاده کرد. همچنین متن معانیِ بالقوه متعددی دارد که در هر عمل خواندن توسط خواننده/ منتقد محقَق می‌شود؛ از این رو، در نظریه‌های جدید نقد ادبی، مؤلف مقدّرات معنا را رقم نمی‌زند. به قول سارا کافمن[1] در کتاب ***نیچه و استعاره***، «یک قرائت/ نگارش جدید استنباط‌های سنتی را که برحسب آن‌ها کتاب کلیتی بسته و حاوی یک معنای قطعی (یعنی معنای مورد نظر مؤلف) است، زایل می‌کند؛ این اندیشه که نویسنده صاحب معنای اثر است در عملِ قرائت واسازی می‌شود» (۱۱۶). برخلاف «اثر» که قیمومت مؤلف بر معنا را افاده می‌کند، اصطلاح «متن» دلالت بر گشوده بودن دایره‌ی معنا و برساخته شدن آن توسط خواننده/ منتقد دارد.

1. Sarah Kofman

بدین ترتیب موضوع مطالعات فرهنگی، به مفهوم اخص این اصطلاح، صرفاً فرهنگ «متعالی» (نخبه‌گرا) یا تحولات زیبایی‌شناختی نیست؛ بلکه منظور از فرهنگ، طیف گسترده‌ی متون و رفتارهای زندگی روزمره است و لذا فرهنگ عامّه را هم در برمی‌گیرد. در واقع، مطالعه‌ی فرهنگ عامّه، بخشی مهم از مطالعات فرهنگی است. نظریه‌پردازان سنتی، ادبیات داستانیِ عامّه‌پسند را محکوم می‌کردند و انتقاد داشتند که این نوع ادبیات برای مخاطبانش «جبران مافات» و «امکان بی‌توجهی به واقعیات تلخ» را به صورتی اعتیادآور ممکن می‌کند. ک.د. لیویس[1] در کتاب ***ادبیات داستانی و عامّه‌ی کتاب‌خوان*** استدلال می‌کند که خواندن داستان‌های عامیانه‌ی رمانتیک، خوانندگان را «به خیال‌پروری عادت می‌دهد و این خود باعث ناسازگاری با زندگی واقعی می‌شود» (۵۴). لیکن پژوهشگران مطالعات فرهنگی معتقدند درست همان‌گونه که زبانشناسان همه‌ی الگوها و رفتارهای زبانی را (اعم از رسمی و عامیانه) در پژوهش‌های خود ملحوظ می‌کنند، منتقدان ادبی هم باید ادبیات عامّه‌پسند را به منزله‌ی جلوه‌ای از فرهنگ و رفتارهای دلالت‌دارِ فرهنگی موضوع بررسیِ خود بدانند. نپرداختن منتقدان ادبی به ادبیات عامّه‌پسند مانند این است که شیمی‌دانان فقط بخواهند راجع به طلا دست به آزمایش بزنند و تحقیق درباره‌ی عنصری مانند مس را «دون شأن» خود بدانند.

تحقیقات انجام‌شده در «مرکز» همچنین با این ویژگی از پژوهش‌های مشابه در زمینه‌ی فرهنگ متمایز می‌شدند که این تحقیقات به صورت جمعی و بین‌رشته‌ای انجام می‌گرفتند و معمولاً گروهی از

---

1. Q.D. Leavis

متخصصان حوزه‌های مختلف علوم انسانی (جامعه‌شناسان، منتقدان ادبی، روانکاوان، روانشناسان اجتماعی، تاریخ‌دانان، مردم‌شناسان، . . .) آن‌ها را می‌نوشتند. در مواردی هم که یک پژوهشگر به تنهایی اقدام به انجام دادن پژوهش از منظر مطالعات فرهنگی بکند، روح میان‌رشته‌ایِ این رهیافت حکم می‌کند که او نظریه‌های رایج در چندین حوزه‌ی علوم انسانی را در پیوند با یکدیگر برای فهم متون فرهنگی به کار ببرد.

بخش دوم: کاربرد مطالعات فرهنگی در ادبیات

یکی از انواع متون فرهنگیِ معاصر که به یُمن پوشش وسیع برنامه‌های تلویزیون در زمره‌ی آشناترین شکل‌های روایت در فرهنگ ما محسوب می‌شود، آگهی‌های تجاری است. اگر با نگاهی تحلیلی به آگهی‌هایی که از تلویزیون پخش می‌شوند دقت کنیم، درمی‌یابیم که امروزه تبلیغ برای بسیاری از کالاها در قالب یک داستانِ بسیار کوتاه صورت می‌گیرد که از بسیاری جهات شبیه به ژانر ادبیِ موسوم به «داستانک» (یا «داستان کوتاهِ کوتاه») است.[۱] این آگهی‌ها تقریباً همه‌ی عناصر داستانک را شامل می‌شوند. داستانک برای رخ دادن نیاز به «زمینه»ای دارد که شخصیت‌ها، رابطه‌ی بین شخصیت‌ها، زمان و مکان و نیز حال و هوای خاص داستان را روشن سازد. سپس بر اثر کشمکش بین شخصیت‌ها رویدادی اتفاق می‌افتد که چون هنوز به سرانجامِ قطعی نرسیده است و باید به شکلی ادامه یابد، «کنش خیزان» نامیده می‌شود. «اوجِ» داستان آن بخشی از پیرنگِ آن است که کشمکش به تنش‌آمیزترین میزان خود

---

۱. در منابع موجود به زبان فارسی، در خصوص ژانر موسوم به «داستانک» چندان توضیحی یافت نمی‌شود. خواننده‌ی علاقه‌مند می‌تواند برای خواندن تعریفی کوتاه و ناکافی مراجعه کند به میرصادقی و ذوالقدر ۱۰۰.

می‌رسد و پاسخی به آن داده می‌شود، هرچند که شاید کشمکش با این پاسخ حل نشود. چون پس از رسیدن به «اوج»، ضرباهنگ داستان کند می‌شود و خواننده درمی‌یابد که داستان رو به اتمام است، واقعه‌ی بعد از این قسمت را «کنش افتان» می‌نامیم. در نهایت به «گره‌گشایی» یا آخرین بخش از ساختار داستانک می‌رسیم که عبارت است از صحنه‌ای پایانی که پیچیدگی‌های پیرنگ یا ابهام‌های آن کاملاً یا قسماً روشن می‌شوند. ایضاً آگهی‌های تجاری تلویزیونی (بویژه ــ اما نه صرفاً ــ آگهی‌های روایتی) هم راجع به چند شخصیت در موقعیتی خاص هستند. اغلب بین این شخصیت‌ها (یا بین این شخصیت‌ها از یک سو و نیرویی در طبیعت از سوی دیگر) کشمکشی هست که در اوج داستان معلوم می‌شود یگانه راه حل کردن یا پایان دادن به آن، مصرف کالایی است که در آگهی تبلیغ می‌شود. کنش خیزان و گره‌گشاییِ این آگهی‌ها غالباً در گرو تغییر در نگرش شخصیت‌ها و باور آوردن ایشان به مزیّت‌های کالای مورد تبلیغ است. بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که بین آگهی‌های تجاری و ژانر ادبیِ موسوم به «داستانک» مشابهت‌هایی ساختاری وجود دارد و این دو شکل از «متون» فرهنگی از این حیث قیاس‌پذیرند.

داستانک معمولاً بیش از سه یا چهار پاراگراف ندارد و لذا تعداد واژگانش محدود و کنترل‌شده است. جمال میرصادقی داستان «ماهی و جفتش» نوشته‌ی ابراهیم گلستان را «نمونه‌ی زیبا و موفق» این ژانر می‌داند و همچنین معتقد است که «مادلن» نوشته‌ی صادق هدایت و «عدل» و «آخر شب» نوشته‌ی صادق چوبک را نیز می‌توان مصداق داستانک دانست (*ادبیات داستانی* ۲۵۸). نمونه‌ی دیگری از داستانک به قلم یکی از داستان‌نویسان معاصر، داستان «صفحه‌ی حوادث»

نوشته‌ی علی قانع است که در مجموعه داستانی از این نویسنده با عنوان ***وسوسه‌های اردیبهشت*** منتشر شده است.

داستانک نوعی از روایتِ بسیار موجز است که همچون داستان کوتاه همه‌ی عناصر آن معطوف به القاء تأثیری واحد در خواننده هستند، اما طول آن از حداکثر دو هزار واژه تجاوز نمی‌کند و از این رو می‌توان کل آن را ظرف چند دقیقه خواند. این ساختار فشرده ایجاب می‌کند که تک‌تک جملات داستان در خدمت القای تأثیری باشند که از برهم‌کنشِ اجزاء مختلف داستان برمی‌آید، درست مانند آگهی تجاری که گفت‌وگوی شخصیت‌ها یا زمان و مکان یا زنجیره‌ی رویداد باید به گونه‌ای در آن انتخاب و ترکیب شود که در مدت زمانی کوتاه و به نحوی مؤثر «پیام» آگهی را به ذهن بیننده متبادر کند. همچون داستانکی که با حداقلِ واژه‌ها می‌بایست تأمل‌برانگیزترین معانی را به ذهن خواننده متبادر کند، آگهی تجاری نیز باید در کمترین زمانِ ممکن (که گاه از پنج ثانیه تجاوز نمی‌کند) و با حداقلِ تصاویر و گفتار، بیشترین تأثیر را در بیننده باقی گذارد.

اکنون نگاهی خواهیم داشت به چند نمونه از آگهی‌هایی که از ساختاری به‌وضوح روایتی برخوردار هستند. این روایت‌ها به داستان کوتاهِ کوتاه شباهت دارند و عناصر آن‌ها را از منظری فرمالیستی می‌توان بررسی کرد: شخصیت‌هایی ثابت در زمان و مکانی معیّن که کشمکشی خاص دارند و در نهایت با خرید و استفاده از محصول مورد تبلیغ، داستان به اوج می‌رسد. بسیاری از این آگهی‌ها، روایت بودن خود را پنهان نمی‌کنند، بلکه تعمداً آن را برجسته می‌کنند (مثل آگهی‌های محصولات ارج که در پایانِ آن‌ها راوی اعلام می‌کند «و این داستان همچنان ادامه دارد»).

نمونه‌ی اول: آگهی پنیر کالبر

نخستین صحنه‌ی این آگهی با نشان دادن بخشی از چهره‌ی مردی شروع می‌شود که می‌کوشد داخل یک سوراخ موش را نگاه کند. همزمان با نمایش این صحنه، صدای روی تصویر می‌پرسد: «وقتی موش بیاد توی خونه، چاره چیه؟». صحنه عوض می‌شود و این بار همان مرد (پدر) را در اتاق پذیرایی می‌بینیم که همراه با پسرش یک تله‌موش را آماده می‌کنند تا موشی را که در داخل خانه است به دام اندازند. صدای روی تصویر را می‌شنویم که می‌گوید: «خُب، معلومه! یه تله موش و یه تیکه پنیر خوشمزه!». بعد از تعبیه‌ی تله‌موش، چراغ خاموش می‌شود و صدای روی تصویر اضافه می‌کند: «حالا دیگه وقت خوابه!».

در صحنه‌ی بعدی پدر را می‌بینیم که روی تخت‌خواب مشغول مطالعه است. با شنیده شدنِ صدای بسته‌شدنِ ناگهانیِ تله‌موش، پدر از جا می‌پرد و کتاب در دستش بسته می‌شود. صحنه محو می‌شود و سپس این جمله روی صفحه‌ی تلویزیون نقش می‌بندد: «صبح روز بعد . . .».

در آخرین صحنه، پدر و پسر را هنگام صبحانه می‌بینیم، ولی به علت نامعلومی انگشت‌های یک دستِ پسربچه باندپیچی شده است. پدر پنیر کالبر را روی میز می‌گذارد و صدای روی تصویر می‌گوید: «می‌شد تا صبح صبر کرد، نه؟». صدایی بچه‌گانه در پاسخ می‌گوید: «آخه خیلی خوشمزه است.»

این آگهی نمونه‌ی خوبی از نوع آگهی‌هایی است که ساختارشان بر یک روایت استوار است. به سبب همین ساختار روایتی، دو اپیزود اصلی‌ای که پیرنگ این آگهی را تشکیل می‌دهند، با استفاده از تمهیدی

کاملاً مطابق با ویژگی‌های یک فیلم داستانی، با نشان دادن جمله‌ای که گذشت زمان را می‌رساند («صبح روز بعد . . .») از یکدیگر جدا شده‌اند. روایتگرِ این داستانک یک راوی دانای کل است که در صحنه‌ی آغازین همراه با شخصیت مخالف، یعنی از داخل سوراخی که موش در اتاق پذیرایی تعبیه کرده است، روایت را آغاز می‌کند؛ اما به سبب برخورداری از جایگاهِ ممتازِ راویانِ دانای کل همه‌جا و در هر زمانی می‌تواند حضور داشته باشد، خواه هنگام صبحانه خوردنِ شخصیت‌ها و خواه در اتاق خواب آن‌ها.

مکانِ وقایع این داستانک، یک خانه و زمان آن ابتدا شب و سپس صبح روزِ بعد است. کشمکش داستانک از نوع بیرونی (بین پدر و پسر از یک سو و موش از سوی دیگر است) و کنش خیزان از آن‌جا شروع می‌شود که پدر و پسر کارِ آماده کردن و نصب تله‌موش را آغاز می‌کنند. در اوج این داستانک، به گوش رسیدن صدای بسته شدنِ ناگهانیِ تله‌موش و از جا پریدن سراسیمه‌ی پدر، ظاهراً حکایت از این دارد که کشمکش به نفع پدر و پسر خاتمه یافته و موش به تله افتاده است. البته در صحنه‌ی بعدی درمی‌یابیم که حدس ما غلط بوده و در واقع موش به دام نیفتاده است. اما راوی، به رغم این‌که می‌تواند همان موقع بیننده را از ماوقع مطلع کند، از برملا ساختن دانائیِ خود امتناع می‌ورزد. در نتیجه‌ی این تمهید (که به «تعلیق»[1] در داستان کوتاه شباهت دارد) فقط در کنش افتانِ این داستانک (صحنه‌ی صبحانه خوردن پدر با پسر و آورده شدن پنیر کالبر به میز صبحانه)، بیننده می‌فهمد که شبِ گذشته پسربچه هنگام ناخنک زدن به تکه پنیری که

1. suspense

در تله کار گذاشته شده بود به انگشت‌هایش آسیب زده است. بدین ترتیب، راویِ داستانک را با وضعیتی آیرونی‌دار، یعنی با وضعیتی که درست برخلاف توقع خواننده است، به پایان می‌رساند.

پس می‌توان گفت که گرچه این آگهی ظاهراً کشمکشی بیرونی بین موش و ساکنان خانه را به نمایش می‌گذارد، اما در واقع کشمکش اصلی بین میل مهارنشدنیِ پسربچه به خوردن پنیر کالبر از یک سو و لزوم اجتناب از ناخنک زدن به پنیرِ کار گذاشته شده در تله‌موش است. این کشمکش درونی با تفوق میل بر حزم به اوج می‌رسد و در نتیجه انگشتان دست پسربچه آسیب می‌بیند. گفت‌وگوی پایانیِ آگهی که در آن صدای راوی به نیابت از پدر می‌پرسد که «می‌شد تا صبح صبر کرد، نه؟» و پاسخ پسربچه مبنی بر این‌که «آخه خیلی خوشمزه است»، مؤید همین تبیین از کشمکش اصلیِ داستانک به‌منزله‌ی کشمکشی درونی درباره‌ی پنیر کالبر است. این آگهی با نحوه‌ی پیکربندی عناصر داستان و بویژه با نحوه‌ی پایان‌بندیِ وقایع، این درونمایه یا مضمون را القا می‌کند که میل به خوردن پنیر کالبر، مقاومت‌ناپذیر است و چه بسا فرد را به صدمه زدن به خود نیز سوق دهد. راوی با مطرح کردن این پرسش بلاغیِ[1] که چرا پسربچه برای خوردن پنیر تا صبح صبر نکرد و نیز با نشان دادن صحنه‌ی آورده شدن پنیر کالبر به میز صبحانه، چنین القا می‌کند که بنا به حکم عقل، به جای خویشتن‌داری یا مقاومت در برابر این کالا، بهتر است پیش از صدمه زدن به خودمان پنیر کالبر بخریم.

در این بحث کوشیدیم تا ساختار روایتیِ آگهی پنیر کالبر را

---

1. rhetorical question

همچون ساختار یک داستانک و با به‌کارگیریِ مفاهیم و روش‌هایی که معمولاً در نقد داستان اِعمال می‌شوند، مورد بررسی قرار دهیم. چنان‌که از این بررسی معلوم می‌شود، ابزاری را که به‌طور متعارف صرفاً در کاوش معنای متون ادبی کاربرد دارند، می‌توان به نحوی مؤثر در بررسی متونی متفاوت و در عین حال واجد ساختاری مشابه (آگهی‌های تجاری) به کار بُرد. اکنون بجاست ببینیم که آیا این روش‌شناسی را به منظوری دیگر، یعنی کاوش درباره‌ی دلالت‌های فرهنگیِ آگهی‌های تجاری، می‌توان به کار بُرد. در نقد ادبی استدلال می‌شود که هر داستانی معمولاً یک درونمایه یا مضمون دارد که تلویحاً و از برهم‌کنشِ همه‌ی عناصر داستان به خواننده القا می‌گردد. همان‌گونه که در نمونه‌ی بعدی از آگهی‌های تجاری خواهیم دید، درست مانند فرایندی که در نقد داستان اِعمال می‌شود، پس از بحث درباره‌ی عناصر آگهی‌های روایتی و همپیوندیِ درونیِ این عناصر، می‌توان دیدگاهی تلویحی درباره‌ی جنبه‌ای از فرهنگ را نیز در آن‌ها تشخیص داد.

نمونه‌ی دوم: تلفن همراه صاایران

در این آگهی مردی را می‌بینیم که در حال عبور از خیابانی پُرازدحام است و همزمان، با استفاده از تلفن همراه با کسی مکالمه می‌کند. مرد هنگام عبور از عرض خیابان با اتومبیلی تصادف می‌کند و به زمین می‌افتد. لحظاتی بعد صدای آژیر آمبولانس را می‌شنویم، اما با نزدیک‌تر شدن صدا می‌بینیم که به جای یک آمبولانس، دو آمبولانس به محل حادثه آمده‌اند.

دو نفر از آمبولانسِ اول خارج می‌شوند و فرد مصدوم را با برانکار

به داخل آمبولانس می‌برند. سپس دو نفرِ دیگر از آمبولانسِ دوم خارج می‌شوند و تلفن همراه شخص مصدوم را ــ که شیشه‌ی نمایشگر آن شکسته است ــ بر روی برانکار می‌گذارند و به داخل آمبولانس حمل می‌کنند.

در آخرین صحنه‌ی این آگهی، ابتدا درِ آمبولانسِ اول که روی آن نوشته شده است «فوریت‌های پزشکی» بسته می‌شود و سپس درِ آمبولانسِ دوم که بر روی شیشه‌ی آن علامت تجاری تلفن صاایران و عبارت «خدمات پس از فروش» نقش بسته است. هر دو آمبولانس همزمان به حرکت در می‌آیند و از محل حادثه دور می‌شوند. رهگذرانی هم که به تماشا ایستاده بودند، به راه خود ادامه می‌دهند و محل را ترک می‌کنند. در نمای آخر، علامت تجاری تلفن صاایران نمایش داده می‌شود و صدای روی تصویر می‌گوید: «تلفن همراه صاایران، با خدمات پس از فروش؛ صاایران هر روز بهتر از دیروز».

زاویه‌ی دید در این آگهی/ داستانک، از نوع سوم‌شخص عینی است. در این نوع از روایت، راوی همچون دوربینی عمل می‌کند که رویدادی را ضبط کرده است و اکنون تماشای مجدد آن رویداد را برای بیننده ممکن می‌سازد. از این حیث، نحوه‌ی روایت این آگهی بسیار شبیه به نحوه‌ی روایت داستان‌های کوتاه ارنست همینگوی[1] است که در آثارش زاویه‌ای تا حد ممکن «عینی» برای روایت داستان برمی‌گزیند و چنان نثری دارد که خواننده احساس می‌کند راوی هیچ دیدگاه شخصی‌ای را در روایت داستان القا نمی‌کند. راویان این قبیل داستان‌ها می‌کوشند تا به بازگویی ماوقع بسنده کنند و هیچ نظری در خصوص

1. Ernest Hemingway

رویدادها یا شخصیت‌ها بر زبان نیاورند. به طریق اولی، راویِ این آگهی نیز می‌کوشد تا همه‌ی نشانه‌های حضور خود را محو کند. به همین سبب، در این آگهی/ داستانک، ما صرفاً ناظر حادثه‌ای هستیم که در یک خیابان پُرازدحام رخ می‌دهد بی‌آن‌که از محتوای گفت‌وگوی تلفنی یا از افکار شخصی که دچار حادثه می‌گردد با خبر شویم. انتخاب این زاویه‌ی دید، «عینیتِ» ظاهری آنچه نمایش داده می‌شود را تشدید می‌کند، گویی که ما نه نظاره‌گرِ یک آگهی تلویزیونی، بلکه تماشاگرِ فیلمی مستندیم. به‌کارگیریِ این تمهید (زاویه‌ی دید سوم‌شخص عینی) موجد این حس در بیننده می‌شود که در این آگهی مجموعه‌ای از «حقایق» ارائه می‌گردد. آنچه این حس را بیشتر تقویت می‌کند این است که در سرتاسر این آگهی/ داستانک، صدای هیچ یک از شخصیت‌ها به گوش نمی‌رسد و در واقع فقط صدای عبور اتومبیل‌ها و همهمه‌ی مردم را می‌شنویم.

علاوه بر زاویه‌ی دید، در این آگهی/ داستانک استفاده‌ی ماهرانه‌ای از صنعت ادبیِ موسوم به «وضعیت خلاف توقع»[1] (یا آیرونی) شده است. آمدن دو آمبولانس به جای یک آمبولانس به محل حادثه، شگفتیِ بیننده را موجب می‌گردد و او از خود می‌پرسد که مگر چند نفر در این تصادف مصدوم شده‌اند. فقط پس از این‌که تلفن همراه را با احتیاط کامل بر روی برانکار می‌گذارند و به داخل آمبولانس حمل می‌کنند و درهای پشت آمبولانس را می‌بندند است که درمی‌یابیم آمبولانسِ دوم برای بردن تلفن همراهِ شخص مصدوم به تعمیرگاه شرکت صاایران به محل حادثه گسیل شده است. این وضعیت، با

1. irony of situation

پنداشت‌های معمولِ بیننده درباره‌ی تلفن همراه همخوانی ندارد و لذا خلاف توقعِ اوست و توجهش را به رویدادهای آگهی بیشتر می‌کند. استفاده از برانکار و آمبولانس برای تلفن همراه، نشان‌دهنده‌ی کاربرد صنعت ادبیِ «انسان‌انگاری»[1] نیز هست. به بیان دیگر، تلفن همراه صاایران نه به‌عنوان یک شیءِ آسیب‌دیده بلکه همچون انسانی مصدوم با آمبولانس به مکانی (قیاس‌شدنی با یک بیمارستان) حمل می‌شود که قرار است «سلامت» این تلفن را اعاده کند. نکته‌ی درخور توجه این است که برای بردن گوشی تلفن به تعمیرگاه، به‌طور معمول از آمبولانس استفاده نمی‌شود. اما در این آگهی/ داستانک، یک شیء بی‌جان (تلفن همراه) از منزلت انسان برخوردار شده است و لذا استفاده از برانکار و آمبولانس، دال‌هایی هستند که مدلول‌شان جاندارپنداری یک کالا و هم‌مرتبه و هم‌شأن بودن آن با انسان است. این هم‌مرتبگی را به بهترین نحو در نمای پایانیِ آگهی می‌توان دید که دو آمبولانس را (یکی «فوریت‌های پزشکی» برای انسان و دیگری «خدمات پس از فروش» برای یک شیء) در کنار هم و در حالتی هم‌عرض یا موازی نشان می‌دهد.

می‌توان نتیجه گرفت که شخصیت اصلیِ این آگهی/ داستانک، نه مردی که با تلفن صحبت می‌کند، بلکه خودِ تلفن صاایران است. چنان‌که می‌دانیم، اصطلاح «شخصیت» در ادبیات داستانی و نقد ادبی صرفاً به اشخاصی که در پیرنگ روایت ایفای نقش می‌کنند اطلاق نمی‌شود، بلکه همچنین نیروهای طبیعت (مانند توفان) یا هر شیء مهم و نقش‌دار در یک داستان را می‌توان یک شخصیت محسوب کرد. در

1. personification

این آگهی/ داستانک، تلفن همراه نقشی بااهمیت ایفا می‌کند و نحوه‌ی پایان‌یافتن روایت نشان می‌دهد که پیرنگ داستان اساساً حول محور این شخصیتِ انسان‌انگاشته‌شده (تلفنِ همراه) شکل گرفته است، زیرا موضوع مهم در این آگهی/ داستانک نه سرنوشت شخصِ صاحب تلفن، بلکه سرنوشت خودِ تلفن (برخورداری از خدمات پس از فروش) است.

وجه آشکار این آگهی، تبلیغی است برای نوعی تلفن همراه. اما از منظر نقد فرهنگی در خصوص درونمایه یا مضمون این داستانک می‌توان گفت که این آگهی برملاکننده‌ی تناقض در فرهنگی است که از یک سو زهد را از جمله بر اساس دل‌نبستن به علائق دنیوی و مادی تعریف می‌کند و از سوی دیگر برای کالایی مانند تلفن همراه، منزلت یک موجود جاندار و بلکه منزلت انسان را قائل است و به میزانی برابر با جان یک انسان برای سالم ماندن آن تلاش می‌کند. تفحّص نقادانه درباره‌ی تمهیدات ادبی‌ای که در بازنمایی تلفن همراه در این داستانک اتخاذ شده‌اند، حکم کاوش برای فهم جنبه‌های ناپیدا اما مهمِ آن فرهنگی را دارد که برخورداری از تلفن همراه را به یک ضرورت مبرم اجتماعی مبدل کرده است و در برخی موقعیت‌ها حتی شخصیت افراد را از جمله با محک داشتن یا نداشتنِ تلفن همراه می‌سنجد. شناخت این فرهنگ شاید روشن کند که از انتساب جایگاه انسان به این شیء، چندان هم نباید تعجب کرد.

فرجامِ سخن

رهیافت موسوم به «مطالعات فرهنگی» تأثیری بسزا در نظریه و نقد ادبی جدید بر جای گذاشته است. بر اثر پیدایش و رواج یافتن این رهیافت،

مقولاتِ غالب در مطالعات ادبیِ سنتی به موضوعاتی نامفروض و بلکه محل تردید و مناقشه تبدیل شده‌اند، به گونه‌ای که امروزه تلقیِ ما از مجموعه‌ی آثار ارزشمند در ادبیات، دوره‌های ادبی، ویژگی‌های ژانرهای ادبی، خودبسنده بودنِ متون ادبی و اساساً برداشت ما از حوزه‌ی مطالعات ادبی دگرگون شده است. به تعبیری می‌توان گفت که مفهوم «ادبیات» در مقوله‌ی همه‌شمول‌ترِ «فرهنگ» ادغام شده است و نقد ادبی در زمانه‌ی ما با هدف گسترده‌ترِ نقد فرهنگ انجام می‌شود.

در این نوشتار، کوشش شد تا با اتخاذ الگوی مطالعات فرهنگی، نمونه‌هایی از آگهی‌های تجاری تلویزیون ایران از منظری میان‌رشته‌ای و با به‌کارگیری مفاهیم و اصطلاحات رایج در نظریه و نقد ادبی مدرن مورد بررسی قرار گیرند. در این بررسی، همچنین دیدگاه جدیدی در خصوص آگهی‌های تجاری مطرح شد که طبق آن، ساختار آگهی‌های روایتی را می‌توان با ساختار ژانر ادبیِ موسوم به «داستانک» قابل قیاس دانست. این قیاس به ما امکان می‌دهد تا مفاهیم ادبیات داستانی (از قبیل شخصیت، کشمکش، اوج، زاویه‌ی دید، درونمایه و غیره) را برای بحث درباره‌ی روایت‌هایی مورد استفاده قرار دهیم که این آگهی‌ها به نمایش می‌گذارند.

قیاس‌پذیر بودنِ ساختار آگهی‌های تجاریِ روایتی با ساختار داستانک همچنین به این معناست که می‌توان از رهیافت‌های گوناگونِ نقد ادبی برای کاوش و بحث درباره‌ی معانیِ دلالت‌شده‌ی آگهی‌ها بهره گرفت. چنان‌که استدلال گردید، دیدگاه پیشنهادشده در این نوشتار چشم‌اندازی نو برای مطالعه درباره‌ی تبلیغات برای پژوهشگران حوزه‌ی فرهنگ و بخصوص زندگی روزمره فراهم می‌کند و در عین حال زمینه‌ی مناسبی برای همکاری منتقدان و دست‌اندرکارانِ مطالعات

ادبی با محققان فرهنگ و مشارکت ایشان در پژوهش‌های اجتماعی و فرهنگی فراهم می‌آوَرَد. به اعتقاد راقم این سطور، این رهیافت میان‌رشته‌ای همان رویکردی است که ما امروز نیاز داریم در برنامه‌ی درسیِ رشته‌ی ادبیات در دانشگاه‌ها بگنجانیم و در مطالعات نقادانه‌ی ادبی در مراکز عالیِ پژوهشی اختیار کنیم.

مراجع

قانع، علی. ***وسوسه‌های اردیبهشت***. تهران: انتشارات دشتستان، ۱۳۸۲.

میرصادقی، جمال. ***ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان***. تهران: انتشارات شفا، ۱۳۶۶.

میرصادقی، جمال، و میرصادقی (ذوالقدر) میمنت. ***واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی***. تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.

Kofman, Sarah. *Nietzsche and Metaphor*. Trans. Duncan Large. London: Athlone Press, 1993.

Leavis, Q.D. *Fiction and the Reading Public*. 1932. London: Chatto & Windus, 1978.

بررسی یک آگهی تلویزیونی از منظر مطالعات فرهنگی

مقدمه

پیدایش حوزه‌ی میان‌رشته‌ایِ موسوم به «مطالعات فرهنگی» و رواج یافتن آن به منزله‌ی روشی نو برای تفحّص درباره‌ی ویژگی‌های فرهنگ و تولیدات فرهنگی، تأثیری همه‌جانبه در پژوهش‌های مربوط به علوم انسانی باقی گذاشته است، چندان که شاید بتوان گفت این روش‌شناسیِ نو ــ که در واقع تلفیقی است از چندین رهیافت نقادانه ــ حتی ادراک ما از موضوع تحقیقات علوم انسانی را نیز دگرگون کرده است. در گذشته و تا پیش از پیدایش مطالعات فرهنگی، عموماً چنین تصور می‌شد که عالِمانِ علوم اجتماعی و انسانی صرفاً می‌بایست به موضوعاتِ «جدی» یا هنرِ «والامرتبه» بپردازند و در واقع مسائل مربوط به زندگی روزمره یا هنر و ادبیات عامّه‌پسند، خارج از دایره‌ی علائق یا وظایف پژوهشگران تلقی می‌گردید. مطالعات فرهنگی با از میان برداشتن مرزبندی‌های دیرینه بین «امر متعالی» و «امر سفلی»، تعریف جدیدی از آنچه می‌تواند موضوع تحقیق قرار گیرد به دست داده و بدین ترتیب عرصه‌هایی جدید را برای پژوهش گشوده است.

یکی از حوزه‌هایی که به یُمن همین عطف توجه در سال‌های اخیر

بسیار مورد بررسیِ نقادانه‌ی دست‌اندرکاران مطالعات فرهنگی قرار گرفته، آگهی‌های تجاری است. البته از زمان پیدایش جامعه‌ی مصرفیِ مدرن و شکل‌گیریِ نظریه‌های مربوط به مدرنیته، به آگهی‌های تجاری نیز توجه شده بود و در خصوص کارکرد آن‌ها پژوهش می‌شده است. لیکن پژوهش‌های یادشده دو ویژگی داشتند که موجب تمایزشان از تحقیقات جدیدتر و مبتنی بر مطالعات فرهنگی می‌شود: نخست این‌که پژوهش‌های قبلی عموماً صبغه‌ای صرفاً جامعه‌شناسانه داشتند و ــ برخلاف مطالعات فرهنگی ــ نظریه‌ها یا مفاهیم سایر رشته‌های علوم انسانی را ملحوظ نمی‌کردند؛ دوم این‌که هدفِ اصلی از آن پژوهش‌ها کشف سازوکار ایجاد عادات مصرفیِ جدید در مصرف‌کنندگان کالا بود و حال آن‌که در مطالعات فرهنگی، رمزگشایی از گفتمانِ مستتر در آگهی‌های تجاری در کانون توجه محققان قرار دارد. یکی از کسانی که چگونگیِ ایجاد میل به خرید در آگهی‌های تجاری را مورد نظریه‌پردازی قرار داده، استوارت یوئن[1] است که در کتاب معروفِ خود با عنوان ***هدایت‌کنندگان شعور: تبلیغات تجاری و ریشه‌های اجتماعیِ فرهنگ مصرفی*** می‌نویسد:

> هدف کارکردیِ تبلیغات ملی عبارت بود از ایجاد مجموعه‌ای از امیال و عادات. در انطباق با لزوم توزیع کالا در مقیاسی انبوه که ملازم گسترش توان‌مندی‌های تولید انبوه کالا بود، دست‌اندرکاران تبلیغات می‌کوشیدند تا نیازهایی را در خوانندگان [نشریات یا بینندگان تلویزیون]

1. Stuart Ewen

> ایجاد کنند که تابعی از بازارِ در حالِ گسترش کالا بود و برحسب تحولات آن بازار، دچار تغییر می‌شد. (۳۷)

از این گفته‌ی یوئن پیداست که به اعتقاد او هدف از تهیه و انتشار آگهی‌های تجاری، سوق دادنِ آحاد مردم به خرج کردن درآمد خود برای خرید انواع کالاست. طبیعتاً تحقق این هدف در گرو متقاعد ساختن مردم به این است که تبلیغات می‌تواند نیازهای‌شان را (نیازهایی که خود ایشان آگاهانه به آن وقوف ندارند) به نیابت از آنان برای‌شان تشخیص دهد. اگر دیدگاه یوئن و سایر نظریه‌پردازنی را بپذیریم که نحوه‌ی ایجاد عادات خرید را موضوع تحقیق قرار می‌دادند، آن‌گاه می‌توانیم چنین نتیجه بگیریم که شالوده‌ی آگهی‌های تجاری، آفریدن هراس است: اگر نتوانیم مکالمه‌ای مهم را از طریق تلفن همراه انجام دهیم چه مخاطراتی متوجه‌ی ما می‌شود؟ (هراسی که با خرید فلان نوع تلفن همراه برطرف می‌شود)؛ اگر به سبب زردیِ دندان‌های‌مان شخصیت ما در نزد دوستان و آشنایان‌مان مقبول نیفتد، چقدر در ایجاد روابط موفق با دیگران ناکام می‌مانیم؟ (هراسی که با مصرف بهمان نوع خمیر دندان رفع می‌شود).

نحوه‌ی ایجاد میل یا عادت به خرید، در کانون توجه دست‌اندرکاران مطالعات فرهنگی درباره‌ی آگهی‌های تجاری قرار ندارد، هرچند که از نظر این پژوهشگران موضوعِ یادشده درخور اعتنا و بررسی است. مطالعات فرهنگی بیشتر معطوف به تحلیل موشکافانه‌ی جنبه‌هایی از آگهی‌های تجاری است که به نحوه‌ی برساخته‌شدن یا رواج یافتن یا چالش‌شدنِ ارزش‌های فرهنگی در جامعه مربوط می‌شوند. به عبارتی، ایماژهایی که در آگهی‌های تلویزیونی می‌بینیم هم

بازتاب‌دهنده و هم شکل‌دهنده‌ی نظامی ایدئولوژیک هستند که هویّت ما و معانیِ پدیده‌های زندگیِ روزمره را برای‌مان تعریف می‌کنند یا برمی‌سازد. این ایماژها همچنین لذت‌ها و امیالِ غالباً ناخودآگاهِ ما را به شکلی نمادین بازمی‌نمایاند و، از این حیث، تحلیل آگهی‌های تجاری حکم کاوش در مفاد ضمیر ناخودآگاه جمعیِ ما را دارد.

اگر بخواهیم آگهی‌های تجاری را با اصطلاحی توصیف کنیم که در مطالعات فرهنگی در زمره‌ی پُرکاربردترین اصطلاحات تلقی می‌شود، باید بگویم این آگهی‌ها به وجودآورنده‌ی نوعی **گفتمان** هستند. تعریف جان فیسک[1] از گفتمان در کتاب ***فرهنگ تلویزیون***، نقطه‌ی آغاز مناسبی برای فهم دلالت‌های این مفهوم است: «گفتمان نوعی زبان یا نظام بازنمایی است که از زمینه‌ای اجتماعی برآمده تا مجموعه‌ی منسجمی از معانی را درباره‌ی حوزه‌ی موضوعیِ معیّنی به وجود آوَرَد و اشاعه دهد» (۱۴). این تعریف واجد دو جزء عمده است که عبارت‌اند از «نظام بازنمایی» و «مجموعه‌ی منسجمی از معانی». در تبیین جزءِ نخست می‌توان گفت که گفتمان، تبلور باورها و نگرش‌ها و ارزش‌هایی است که به شکلی غیرمستقیم و معمولاً نمادین به نمایش گذاشته می‌شوند. در تبیین جزءِ دوم نیز می‌توان گفت که گفتمان، زنجیره‌ای از معانیِ همپیوند است که متقابلاً بر هم صحّه می‌گذارند و یکدیگر را تقویت می‌کنند. اشاره‌ی فیسک به برآمدن گفتمان از «زمینه‌ای اجتماعی»، تأکیدی است بر این‌که هر گفتمانی منافع طبقات یا اقشار معیّنی را در جامعه حفظ یا تقویت می‌کند و یا ایدئولوژیِ خاصی را اشاعه می‌دهد. از این منظر، گفتمان حکم نوعی کنش اجتماعی را

---

1. John Fiske

دارد و از این رو می‌توان ــ با به عاریت گرفتن یکی از اصطلاحاتِ نظریه‌پردازِ بزرگِ گفتمان، میشل فوکو[1] ــ از «رفتارهای گفتمانی» سخن به میان آورد، یعنی رفتارهایی که معانیِ برساخته شده در گفتمان را موضوعاتی «طبیعی» یا «مطابق با عقل سلیم یا معرفت عموم» جلوه می‌دهند.

نکته‌ی مهم در مطالعه راجع به آگهی‌های تجاری این است که این آگهی‌ها ماهیت گفتمانیِ خود را آشکار نمی‌کنند. تبلیغاتِ انواع کالا در تلویزیون ظاهراً فقط به منظور ارائه‌ی «اطلاعات» درباره‌ی کیفیات آن کالاها صورت می‌گیرد و ربطی به ارزش‌ها و نگرش‌های فرهنگی ندارد. در تخالف با این دیدگاه، در مقاله‌ی حاضر استدلال می‌شود که در پس این ظاهرِ «خنثی» و «معصوم»، رفتارهایی گفتمانی به نمایش درمی‌آیند که حکم تعریفی تلویحی از واقعیت اجتماعی را دارند و نهایتاً نحوه‌ی فاعلیتِ ذهنِ[2] ما را تعیین می‌کنند. در نتیجه، باورهای ما مثلاً در خصوص جنسیت مردانه یا زنانه، نگرش ما در خصوص نقش هر یک از این دو جنس در خانواده و جامعه، توقع ما از این‌که با ما ــ در مقام مرد یا زن ــ چگونه باید رفتار شود، همه تابعی از گفتمان عامی است که از مجراهای متعدد اشاعه می‌یابد و از جمله در آگهی‌های تجاری در تلویزیون متجلی می‌شود. این آگهی‌ها جایگاه زن و مرد و نیز روابط زن و مرد در جامعه‌ی ما را بر اساس الگوی گفتمانی‌ای معیّن می‌سازند که شاید از راه تحلیلِ دقیق بتوان نشان داد یک جنس را خردمندتر یا تواناتر یا برای مشاغلِ حساس مناسب‌تر و

---

1. Michel Foucault
2. subjectivity

کلاً برتر از جنس دیگر ارزیابی می‌کند. بدین ترتیب، تداوم روابط نابرابر بین دو جنس یا تداوم نگرش‌های فرهنگی‌ای که زن را حتی اگر پزشکی متخصص یا استادی دانشور بشود باز هم به اندازه‌ی یک مردِ پزشک حاذق نمی‌داند یا به اندازه‌ی یک مردِ استادْ دانشمند نمی‌پندارد، از پیامدهای غلبه و تقویتِ گفتمانی است که از جمله از راه آگهی‌های تجاری در جامعه‌ی ما اشاعه می‌یابد.

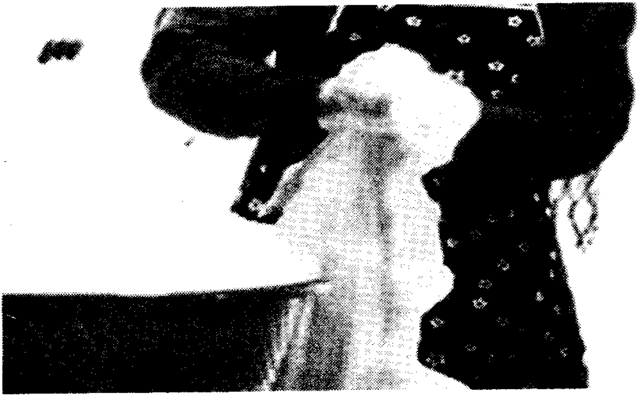
در مقاله‌ی حاضر، یک آگهیِ نمونه از مجموعه آگهی‌هایی را که از تلویزیون ایران پخش می‌شوند با اتخاذ رهیافت میان‌رشته‌ایِ مطالعات فرهنگی مورد تحلیل قرار خواهیم داد، با این هدف که بر سازوکارهای برساخته شدنِ هویّتِ جنسیتیِ زنانه در فرهنگ معاصر ایرانی پرتوافشانی کنیم. به این منظور، در بخش بعدی ایماژهای زن در این آگهی از منظری فمینیستی و نیز با استناد به برخی مفاهیم روانکاوانه و جامعه‌شناسانه و نشانه‌شناسانه بررسی خواهند شد. بخش پایانیِ این نوشتار، به جمع‌بندیِ بحث در خصوص مطالعات فرهنگی اختصاص دارد.

بحث و بررسی

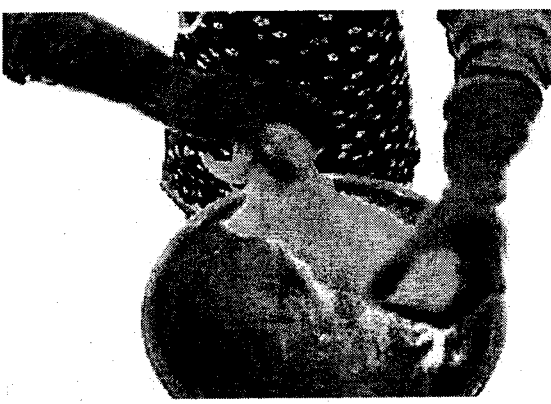
آگهی ماشین لباسشوییِ دوقلوی حایر

در طول این آگهی، به غیر از نام کالای مورد تبلیغ که در پایان آن ذکر می‌شود، فقطً یک جمله‌ی واحد را می‌شنویم و تصاویر آگهی نیز صرفاً زنی را در حال شستن و آب‌کشیدن و آویختن لباس روی بند رخت نشان می‌دهند. جمله‌ای که در سرتاسر آگهی چندین بار تکرار می‌شود، این است: «می‌شوره، آب‌می‌کشه، خشک می‌کنه». طرز تکرار

این جمله به این ترتیب است که بعد از شروع آگهی، با شنیدن جزءِ اول جمله‌ی مورد نظر («می‌شوره»)، تصویر زیر را می‌بینیم:



صدای روی تصویر تقریباً بلافاصله جزءِ دوم جمله («آب می‌کشه») را ادا می‌کند و همزمان تصویر بعدی را می‌بینیم:



در این‌جا ضرباهنگ ادا شدن جمله‌ی «می‌شوره، آب‌می‌کشه، خشک می‌کنه» به نحو فزاینده‌ای تندتر می‌شود:

«مـــی‌شـــوره، آب‌مـــی کـــشه، خشک می‌کنه»،

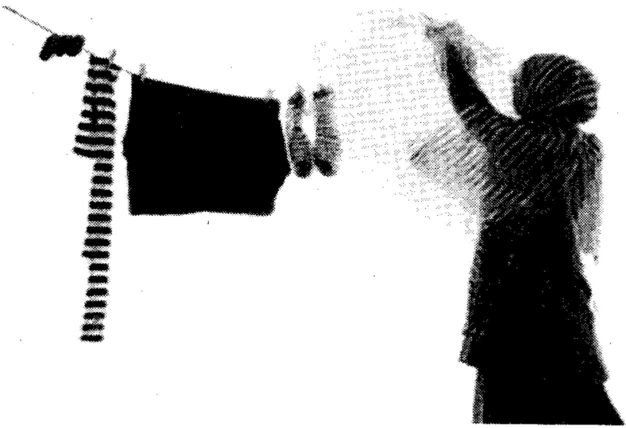
«می‌شوره، آب‌می‌کشه، خشک می‌کنه»،

«می‌شوره، آب‌می‌کشه، خشک می‌کنه»،

«می‌شوره، آب‌می‌کشه، خشک می‌کنه»،

«می‌شوره، آب‌می‌کشه، خشک می‌کنه».

همزمان تصاویر زن که لباس‌ها را چنگ می‌زند و آب می‌کشد نیز با شتاب بیشتری نمایش داده می‌شود و او نهایتاً لباس‌ها را روی یک بند رخت پهن می‌کند تا خشک شوند:



در نمای پایانی، زن را می‌بینیم که کنار یک دستگاه ماشین لباسشویی حایر ایستاده و یک دست خود را روی آن گذاشته است.

چنان‌که از توصیف بالا پیداست، این آگهی ساختاری ساده (متشکل از یک جمله‌ی اصلی و تصاویر لباس شستنِ یک زن) دارد؛ اما می‌توان استدلال کرد که این سادگیِ ظاهری در خدمت تقویت کلیشه‌ای جنسیتی است که گفتمانی مردسالارانه درباره‌ی جنسیت زنانه را ترویج می‌کند. اصطلاح «کلیشه‌سازی» را در بحث‌های فرهنگی نخستین بار والتر لیپمن[1] در کتاب ***عقاید عمومی*** به کار بُرد. هدف لیپمن روشن ساختن این موضوع بود که ایماژهای ثابت و تنگ‌نظرانه درباره‌ی اشخاص معروف (مثلاً سیاستمداران)، یا تصورات قالبی در خصوص موضوعاتی خاص (مثلاً جنگ)، در رسانه‌های همگانی با چه سازوکارهایی ایجاد می‌شوند و چرا اکثر مردم این ایماژها را نشان‌دهنده‌ی حقیقتی مُسَلَّم و مناقشه‌ناپذیر می‌دانند. بنابه تعریفی که لیپمن ارائه می‌دهد، کلیشه‌های فرهنگی دو ویژگی مهم دارند: نخست این‌که تغییر دادن آن‌ها کاری سهل نیست و دوم این‌که معناییِ منفی را القا می‌کنند. کلیشه‌هایی که در آگهی‌های تجاری درباره‌ی جنس زن ساخته می‌شوند، واجد هر دوی این ویژگی‌ها هستند. این کلیشه‌ها (که نمونه‌ای سنخی از آن‌ها را در همین آگهیِ لباسشویی حایر می‌توان دید) انجام دادن برخی کارها را همخوان با «ذات زنانه» یا ناسازگار با «سرشت مردانه» و امری «طبیعی» جلوه می‌دهند. اشاعه‌ی این ایماژها، در شکل‌گیریِ پنداشت‌های جنسیتیِ آحاد جامعه اثر می‌گذارد، به گونه‌ای که برای مثال تقسیم کارهای خانه بین زن و مرد، بی‌تأثیر از همین ایماژها نیست. کلیشه‌های جنسیتی یکی از عوامل فرهنگیِ تنظیم روابط بین دو جنس زن و مرد هستند، زیرا توقعات زن و مرد از

1. Walter Lippmann

یکدیگر و یا استنباط آحاد جامعه از رفتار «طبیعیِ» زنانه (یا مردانه) را مجموعه‌ای از ابزارهای گفتمانی شکل می‌دهند که کلیشه‌های جنسیتی یکی از آن‌ها هستند. کلیشه‌ای بودنِ دیدگاه جنسیتی‌ای که از این آگهی برمی‌آید، با ساختار ساده‌ی (کلیشه‌ای) آن تناظری مستقیم دارد. ضرباهنگ پُرشتابِ تعویض نماها در این آگهی، به طریق اولی حاکی از عدم نیاز به تفکر برای پذیرش دیدگاه کلیشه‌ایِ آن است. کلیشه، بنا به تعریف لیپمن، تفکر را به امری زائد تبدیل می‌کند.

اگر بخواهیم از منظری فمینیستی این آگهی را تحلیل کنیم، آن‌گاه باید بگوییم که به پیروی از مقتضیات ایدئولوژی مردسالارانه، دو مفهوم «جنس»[1] و «جنسیت»[2] در آن خلط شده‌اند. ایو کاسفسکی سجویک[3] در کتاب ***معرفت‌شناسی پستو***، تمایزگذاری بین این دو مفهوم را «یکی از تأثیرگذارترین و موفق‌ترین دستاوردهای اندیشه‌ی فمینیستی» می‌نامد و در تعریف «جنس» می‌نویسد: «جنس مجموعه‌ی مشخصی از تفاوت‌گذاری‌های ثابت [یا تغییرناپذیرِ] زیست‌شناختی بین آن عده از اعضای گونه‌ی موسوم به حیوان ناطق است که کروموزوم XX دارند با آن عده از ایشان که کروموزوم XY دارند» (۲۷). همان‌گونه که از این تعریف برمی‌آید، اصطلاح «جنس» فقط ناظر بر تفاوت‌های فیزیولوژک زنان با مردان ـــ یا ویژگی‌های آناتومیِ آنان ـــ است، نه ویژگی‌هایی «ذاتیِ» در رفتار زنان و مردان. به طریق اولی، تریزا دو لرتیس[4]، یکی دیگر از نظریه‌پردازان برجسته‌ی فمینیسم، در کتاب ***فناوری‌های***

---

1. sex
2. gender
3. Eve Kosofsky Sedgewick
4. Teresa de Lauretis

جنسیت: مقالاتی درباره‌ی نظریه، فیلم و ادبیات داستانی استدلال مشابهی را مطرح می‌کنند که بر اساس آن «جنس» مقوله‌ای زیست‌شناختی و «طبیعی» است و هر فردی از بدو تولد واجد یک جنس (مذکر یا مؤنث) است؛ حال آن‌که «جنسیت» یک برساخته‌ی اجتماعی و فرهنگی (یا گفتمانی) است. فرهنگ مسلط اجتماعی با ترویج پارادایم‌های خاص در خصوص «ویژگی‌های زن‌بودگی»، آحاد مؤنث جامعه را به در پیش گرفتن الگوهایی معیّن در رفتار، انتخاب لباس و سایر نشانه‌گذارهای جنسیت سوق می‌دهد، به گونه‌ای که برخی کنش‌ها «ذاتاً زنانه» یا «مناسب با جنس زنان» تلقی می‌شود. هویّت جنسیتیِ هر فردِ مؤنث، در نتیجه‌ی درونی‌سازیِ توقعات هنجارین فرهنگی درباره‌ی زن‌بودگی شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، هویّتِ جنسیتی زنانه یعنی الحاق مجموعه‌ای از معانیِ فرهنگی به جنس مؤنث، و نه مجموعه‌ای از ویژگی‌های «ذاتی» در زنان یا توقعات «طبیعی» از آنان.

در این آگهی، تمایز جنس با جنسیت محو می‌شود و کار خاصی (شستن لباس) به صورت وظیفه‌ی طبیعیِ زنان (مربوط به جنس آنان) بازنمایی می‌گردد و بدین ترتیب این حقیقت مسکوت می‌مانَد که محول کردن این وظیفه به زنان یکی از راه‌های تعریف کردن زن‌بودگی (جنسیت زنانه) در فرهنگ‌های مردسالارانه است. این قبیل آگهی‌های تجاری، با تکرار این ایماژها از زنان و تبدیل آن به نوعی کلیشه‌ی فرهنگی، یا با نشان دادن زنان در موقعیت‌های معیّن و در حال انجام دادن کارهای معیّن، برداشتی از جنسیت زنانه را رواج می‌دهند که با گذشت زمان و تکرار، از نظر آحاد جامعه (اعم از مردان یا حتی زنان) برداشتی مطابق با «عقل سلیم» یا «معرفت عموم» محسوب می‌گردد و

نوعی «ضمیر ناخودآگاه فرهنگی» به وجود می‌آوَرَد. هم بر اثر الزامات ناخودآگاهانه‌ی این ضمیر عمومی است که گاه حتی تحصیل‌کرده‌ترین و «فرهیخته‌ترین» مردان هم از همسرِ خود تصوری جز آنچه نوعاً در این آگهی‌ها نشان داده می‌شود ندارند و زن را معادل خدمتکارِ «طبیعیِ» خانه می‌دانند.

این آگهی فقط مروج این باورِ فرهنگی نیست که شستن لباس‌ها منحصراً وظیفه‌ی زنان است. چنان‌که می‌دانیم، سوسور[1] گفتار را با دو «محور همنشینی» (مبیّن ترکیب یا توالیِ واژه‌ها) و «محور جانشینی» (مبیّن انتخاب واژه‌های بدیل در زنجیره‌ی گفتار) مشخص می‌کرد. رومن یاکوبسن[2] با استناد به الگوی زبانیِ سوسور، مجاز مرسل را (بر اساس «اصل مجاورت») با همنشینی، و استعاره را (بر اساس «اصل مشابهت») با جانشینی تبیین می‌کند. جان فیسک و جان هارتلی[3] در کتاب ***قرائت تلویزیون*** تبیین زبانشناسانه‌ی یاکوبسن از استعاره و مجاز مرسل را به نحوه‌ی کارکرد استعاری و مجازیِ آگهی‌های تلویزیونی تعمیم می‌دهند و در خصوص آگهی تجاری‌ای که در آن مادری صبحانه‌ی فرزندانش را با ریختن برشتوک به کاسه آماده می‌کند، چنین اظهار نظر می‌کنند که این آگهی نشانه‌ای است که با کارکرد مجاز جزء به کل همه‌ی وظایف مادرانه را القا می‌کند، زیرا آماده ساختن صبحانه «مجاورت» دارد با کارهای دیگری مانند آشپزی که مادر در محور همنشینیِ وظایفِ مادرانه‌اش انجام می‌دهد؛ همین آگهی با کارکردی استعاری مهر و محبت و دلسوزیِ مادرانه را القا می‌کند، زیرا عمل

1. Ferdinand De Saussure
2. Roman Jakobson
3. John Hartley

مهرورزانه‌ی مادر در آماده ساختن صبحانه «مشابهت» دارد با عواطف مادرانه (۳۳). ایضاً در آگهیِ مورد بحث ما، شستن لباس نشانه‌ای است که با استفاده از کارکرد صنعت ادبیِ مجاز مرسل (از نوع جزء به کل)، همه‌ی وظایف مربوط به خانه‌داری را القا می‌کند، زیرا شستن لباس‌های چرک «مجاورت» دارد با کارهایی مانند جارو زدن و تمیز کردن اتاق‌های کثیف، گردگیری وسایل خاک‌گرفته و کلیه‌ی کارهای دیگری که زنان در محور همنشینیِ وظایفِ خانه‌داری‌شان به‌طور معمول انجام می‌دهند. پس می‌توان نتیجه گرفت که این آگهی می‌تواند درباره‌ی اتو کردن لباس‌ها یا سایر کارهایی باشد که «طبیعتاً» جزو وظایف زنان محسوب می‌شوند، کما این‌که در انبوه بی‌شماری از سایر آگهی‌ها دقیقاً همین‌طور است.

این آگهی را همچنین می‌توان از منظری روانکاوانه قرائت کرد و دلالت‌های فرهنگیِ آن را مورد بحث قرار داد. در نظریه‌ی روانکاوی، «همانندسازی»[1] (یا «هم‌هویتی») به فرایندی ناخودآگاهانه اطلاق می‌گردد که طی آن، شخص خود را جانشین شخصی دیگر یا کاملاً شبیه به او فرض می‌کند، یا کسی به‌طور ناخودآگاه هویت فردی دیگر را با شخصی (یا شیئی) ثالث یکسان تلقی می‌کند. در این آگهی، هویت زنِ خانه‌دار به دستگاهی بی‌جان و بی‌نیاز به عواطف انسانی فروکاسته می‌شود که توقع می‌رود با بیشترین سرعتِ ممکن لباس‌های اعضای خانواده را بشوید و آب بکشد و خشک کند. این همانندسازیِ ناخودآگاهانه بین شخصیت زن و ماشین لباسشویی از راه به‌کارگیریِ واژگانی که همزمان در موردِ هر دوی این اُبژه‌ها مصداق دارند، تقویت

1. identification

می‌شود: شستن، آب کشیدن و خشک کردن هم کاری است که یک ماشین لباسشویی انجام می‌دهد و هم کاری است که زن انجام می‌دهد. به بیان دیگر، قرینه‌سازیِ زبانی (به کار بردن واژگان یا ساخت‌های نحوی‌ای که هم در مورد زن مصداق دارند و هم در مورد ماشین لباسشویی) حاکی از همانندسازیِ ناخودآگاهانه است. تبلور تصویریِ این همانندسازی/ قرینه‌سازی، نمای پایانیِ این آگهی است که در آن به نحوی دلالت‌مند زن و ماشین لباسشویی در ترکیبی قرینه‌ای (به‌طور موازی) در کنار هم قرار گرفته‌اند و ارتباط جسمانی زن با این کالا (قرار گرفتن دست زن بر روی ماشین لباسشویی) حکم دالی را دارد که مدلول آن همسانیِ وظایف این دو است:



از این رو، نباید تعجب کرد که این آگهی برای تبلیغ ماشین لباسشویی‌ای تهیه شده است که نام کامل آن «ماشین لباسشویی **دوقلوی** حایر» است: زن و ماشین لباسشویی نوعی «دوقلو» (یا آن‌چنان که در عبارتِ نقش‌بسته ـــ اما بیان‌نشده‌ی ـــ روی نمای آخر می‌بینیم، «همراهِ» یکدیگر) هستند. کارکرد زن و ماشین لباسشویی چنان در ذهن

ما با یکدیگر عجین شده‌اند که با نگریستن به یکی از آن‌ها، یا با فکر کردن به یکی از آن‌ها، ناخودآگاه (از راه همانندسازیِ ترویج شده در گفتمان فرهنگیِ مسلط) دیگری به ذهن متبادر می‌شود؛ یا ــــ به قول روانکاوان ــــ یکی، دیگری را **تداعی** می‌کند.

نتیجه گیری

اتخاذ الگوی میان‌رشته‌ای مطالعات فرهنگی در این نوشتار، امکان بررسی نقادانه‌ی باورها و نگرش‌های فرهنگی‌ای را فراهم کرد که با تماشای آگهی‌های تجاریِ تلویزیون به نحوی نامحسوس اما تأثیرگذار اشاعه می‌یابند و برداشتِ ما از جنسیت زنانه، یا توقع ما از زنان، را در روابط میان‌فردیِ ما با دیگران معیّن یا تنظیم می‌کنند. پارادایم‌های رفتار زنانه در آگهی‌های تجاری تلویزیونی، از قبیل آنچه در آگهی ماشین لباسشویی دوقلوی حایر به نمایش گذاشته می‌شود، بازنمایی ارزش‌هایی است که برحسب گفتمان غالب در جامعه‌ی ما درباره‌ی زن‌بودگی از راه‌های گوناگون اشاعه می‌یابد. کثرت ایماژهایی که زن را به خدمتکار خانه فرومی‌کاهند، یا گسترش ایماژهایی که اساساً زنان را بیشتر به صورت متصدیِ کارهای یدی نشان می‌دهند تا کارهای خطیر و مستلزِم تفکر، منجر به برساختن و اشاعه‌ی کلیشه‌ای گفتمانی می‌شود که برحسب آن، زنان فقط در جایگاه و منزلتی کهتر قادر به انجام کارها هستند، آن‌هم کارهایی که انجام دادنش هم از آنان توقع می‌رود و هم از دستگاه‌های بی‌جان. در آگهیِ مورد بررسی در مقاله‌ی حاضر، این‌همانیِ ناخودآگاهانه درباره‌ی جنسیت زنانه و ماشین لباسشویی، به صورت نوعی همانندسازی بازنمایی می‌شود که در آن، ماشین لباسشویی «همراهِ» زن است یا همزاد و «دوقلوی» او محسوب می‌شود.

تحلیل ارائه‌شده در این مقاله همچنین مؤیدِ این نکته است که الگوی پژوهشیِ مطالعات فرهنگی با فراتر رفتن از نوع تحقیقاتی که فهمِ نحوه‌ی ایجاد نیاز به خرید یا عادت به خرید را هدف نهایی خود قرار می‌داد، و نیز با درآمیختن مفاهیم و اصطلاحات حوزه‌های به ظاهر متمایزِ علوم انسانی، زمینه‌ی مناسبی برای پرتوافشانی بر دلالت‌های فرهنگیِ آگهی‌های تجاری ایجاد می‌کنند. چنان‌که در این نوشتار استدلال شد، هر آگهی تجاری نوعی نظم معناییِ ضمنی برقرار می‌کند که پیوندی ناگسستنی با گفتمان دارد. کشف سازوکارهای به‌وجودآورنده‌ی این پیوند و بحث درباره‌ی ارزش‌های هنجارینِ اجتماعی که از راه این پیوند به ذهن تماشاکنندگان آگهی‌های تجاری تلویزیون القا می‌شود، کار پیچیده‌ای است که مطالعات فرهنگی با اتخاذ روش‌شناسی‌ای میان‌رشته‌ای به بهترین شکل از عهده‌ی انجام دادن آن برمی‌آید.

مراجع

de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. London: Macmillan, 1989.

Ewen, Stuart. *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*. 25th Anniversary Edition. New York: Basic Books, 2001.

Fiske, John. *Television Culture*. London: Routledge, 2003.

Fiske, John, and John Hartley. *Reading Television*. London: Routledge, 2003.

Lippmann, Walter. *Public Opinion*. 1922. New York: Free Press, 1965.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. New York: Harvester, 1991.

اسطوره‌شناسی و مطالعات فرهنگی:

تبیین یونگ از شکل‌گیریِ اسطوره‌ای مدرن

مقدمه

در *فرهنگ فارسی معین*، دو معنا برای «اسطوره» ذکر شده که عبارت‌اند از ۱. «افسانه، قصه» و ۲. «سخن پریشان» (۲۶۷). از معنای اول چنین برمی‌آید که اسطوره دخلی به واقعیت ندارد و معنای دوم حاکی از نابخردانه بودن رویدادهایی است که به‌طور معمول در اسطوره رخ می‌دهند. واضح است که اسطوره به معنای «سخن پریشان» واجد دلالت‌هایی منفی است و این استنباط را القا می‌کند که به اسطوره نباید توجه کرد. باید افزود که این دلالت‌های منفی ایضاً در معادل انگلیسیِ اسطوره نیز وجود دارند. در زبان انگلیسی، **myth** هم به معنای داستانی کهن درباره‌ی تاریخ باستان و باورهای مردمان ادوارِ دور است و هم به معنای پنداشت‌های کاذب. بررسیِ ریشه‌شناسانه‌ی واژه‌ی اسطوره شاید تا حدودی بر جنبه‌های ناپیدای این دوگانگیِ معنایی پرتوافشانی کند. کلمه‌ی **myth** مشتق از واژه‌ی یونانی **mythos** به معنای دهان و سخن گفتن و داستان‌گویی است. از پیوند داشتن مفهوم اسطوره با سنت بیان

شفاهیِ داستان چندان نباید تعجب کرد، زیرا در یونان باستان تا حدود سده‌ی نهمِ پیش از میلاد داستان‌ها و اشعاری که گاه نه ادبیات به معنای اخص کلمه (روایتی برآمده از تخیل) بلکه روایت رویدادهای واقعیِ تاریخ بودند، اساساً از راه بازگوییِ شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شدند. بدین ترتیب، اسطوره در سنت یونانی می‌توانسته است هم روایتی برگرفته از (یا مرتبط با) حقیقت تاریخی باشد و هم داستانی کاملاً غیرواقعی و سرچشمه‌گرفته از تخیل شاعران و نویسندگان.

در بیان دقیق‌ترِ معنای اسطوره می‌توان گفت داستانی است با این ویژگی‌ها: نخست این‌که در آن تبیینی از نحوه‌ی آفرینش کائنات ارائه می‌شود. این تبیین غالباً با خِرَدِ امروزین منافات دارد و از نظر انسان معاصر آمیخته با خرافات و نادانی جلوه می‌کند، اما اهمیت اسطوره دقیقاً در همین نهفته است که پنداشت‌های انسان‌های روزگار باستان درباره‌ی پدیده‌های طبیعی را بر ما آشکار می‌کند. دومین ویژگیِ اسطوره این است که شخصیت‌های آن را خدایان و الهگانی یا قهرمانانی تشکیل می‌دهند که به سبب برخورداری از قدرت‌های فوق‌بشری، قادر به انجام دادن کارهای فراطبیعی‌اند. به همین سبب، انسان در اسطوره غالباً یا از خشم خدایان عذاب می‌کشد، یا مجبور به تحمل مکافاتی است که جبر سرنوشت برایش رقم زده و یا مقهور اَعمال قهرآمیزِ پهلوانانِ بی‌مانند است. سومین ویژگیِ اسطوره این است که نه به یک نویسنده‌ی خاص، بلکه به مردمانی معیّن نسبت داده می‌شود. شعرای بزرگِ روزگارِ باستان در فرهنگ‌های گوناگون (از قبیل هومر[1] و فردوسی) که از راه آثار خویش این اسطوره‌ها را به نسل‌های

1. Homer

بعدی انتقال دادند، حکم تدوین‌کنندگان و شرح و بسط دهندگان (و نه دقیقاً خالقان) اسطوره را دارند. چهارمین ویژگیِ اسطوره این است که به صورت‌های متفاوت و گاه حتی متضاد ثبت شده است. سینه به سینه نقل شدن اسطوره‌ها در گذشته و نیز بعضاً دخل و تصرف نویسندگان در جزئیات اسطوره‌های مختلف را باید از جمله پاسخ‌های این پرسش دانست که چرا گهگاه از یک اسطوره‌ی واحد، چندین روایتِ گوناگون وجود دارد. و سرانجام پنجمین ویژگیِ اسطوره این است که داستانی منفرد نیست، بلکه حلقه‌ای از زنجیره‌ی بزرگی از داستان‌های مرتبط است. شخصیت‌های واحد در اسطوره‌های متعدد تکرار می‌شوند و داستان زندگی‌شان ادامه می‌یابد و به این اعتبار می‌توان گفت مجموعه‌ی اسطوره‌های هر ملتی، واجد نوعی نظام و همپیوندیِ درونی است و تصویری منسجم از باورها و ادراک‌های آن ملت ارائه می‌دهد.

بحث و بررسی

یونگ و اسطوره

این ویژگی آخر، زمینه‌ی مناسبی برای بحث در خصوص سهم یونگ[1] در اسطوره‌شناسیِ جدید (و یا استفاده‌ی یونگ از اسطوره‌شناسی برای به دست دادن تبیینی روانشناسانه از فرهنگ و سیاست) فراهم می‌آوَرَد. از منظری کلی می‌توان گفت هر نظام اسطوره‌ای، چارچوبی کیهان‌شناسانه و ادراکی برای تبیین پدیده‌های پیرامونِ انسان است. انسان از دیرباز با برساختن این چارچوب، نه فقط جهان و زندگی را

1. Carl Gustav Jung

ادراک کرده، بلکه تاریخ را هم معنا بخشیده و گذشته را تفسیر کرده است. اهمیت اسطوره در نزد یونگ دقیقاً در همین ادراک و معنایابی و تفسیر نهفته است. از نظر او، اسطوره مبیّن شالوده‌ی فلسفیِ نگرش‌های فرهنگی است، شالوده‌ای که به آن آگاهانه اشراف نداریم و در واقع در ضمیر ناخودآگاه جمعی ما قرار دارد.

چنان‌که می‌دانیم، «ضمیر ناخودآگاه جمعی» از جمله مفاهیمی است که روانشناسیِ تحلیلی (مکتب یونگ) را از روانکاوی (فرویدیسم) متمایز می‌کند. فروید[1] دنیای روان را واجد ماهیتی فردی می‌داند. ضمیر ناخودآگاه انبار همه‌ی هراس‌ها و امیالی است که فرد از اوان طفولیت سرکوب کرده است و لذا محتوای این ضمیر قائم به فرد است. یونگ علاوه بر ناخودآگاهِ فردی، قائل به لایه‌ی عمیق‌تری در ذهن است که تصاویر ذهنیِ جهان‌شمول را در خود جای داده است. به اعتقاد او، برخلاف ضمیر ناخودآگاه فردی که نتیجه‌ی رشد روانیِ فرد در کودکی و نیز پیامد منش فرد در بزرگسالی است، ضمیر ناخودآگاه جمعی از روانِ خودِ فرد نشئت نمی‌گیرد، بلکه حاصل انباشته شدنِ دلالت‌های روانیِ تجربیاتِ عامِ بشر و ــ به عبارتی ــ میراثی روانی است که از بدو تولد در ذهن هر فرد جای دارد. تصاویر ذهنیِ جهان‌شمولی که در این ضمیر ناخودآگاه جمعی جای دارند را یونگ «کهن‌الگو» می‌نامد و اسطوره را نمود آن می‌داند. کهن‌الگوها به رویدادهایی مربوط می‌شوند که در زندگی هر فردی از اهمیتی بنیانی برخوردارند (مانند ازدواج، فرزنددار شدن، مرگ، و از این قبیل) و در حیات روانیِ فرد به صورت تصاویری از قبیل «همزاد مؤنث» («آنیما»)، «همزاد مذکر» («آنیموس»)،

1. Sigmund Freud

«سایه» و «قهرمان» تبلور می‌یابند. کهن‌الگوها با به وجود آوردن احساس و شور، اراده‌ی فرد را مقهور می‌کنند و لذا یونگ اعتقاد داشت که فرد ممکن است در رفتار خویش «سرمشقی کهن‌الگویی» در پیش بگیرد. نمونه‌ی این «سرمشق‌های کهن‌الگویی» را در واکنش یا احساس عاشق و معشوق می‌توان دید، که نه برآمده از رابطه‌ی شخصیِ این دو با یکدیگر، بلکه سرچشمه‌گرفته از کهن‌الگوی «آنیما» و «آنیموس» است که زمینه‌ی بروز آن واکنش یا احساس را در فرد ایجاد می‌کند. سرمشق رفتار یا احساس «عشق ورزیدن» پیشاپیش در ضمیر ناخودآگاه ما وجود دارد و به همین سبب میل به یافتن معشوق یا عاشق به‌طور طبیعی در هر یک از ابناء بشر بروز می‌کند.

یونگ در کتاب *زرتشتِ نیچه* اشاره می‌کند که اسطوره حکم «درسنامه»‌ای را دارد که به جای شرح و تبیین عقلانی، کهن‌الگوها را «مثل یک تصویر یا کتاب داستان» بازنمایی می‌کند (۴۲). به بیان دیگر، اسطوره راهنمای فهم کهن‌الگوست و با بررسی شخصیت‌های اسطوره‌ها در واقع شناخت دقیقی از کهن‌الگوها کسب می‌کنیم. این نکته درخور توجه است که رهیافت یونگ به اسطوره، بدین ترتیب کانون توجه روانکاوان را از آسیب‌شناسیِ روانیِ شخصیت‌های اسطوره‌ای به جنبه‌ای کاملاً تحلیلی (کشفِ رمزگانِ کهن‌الگوها) معطوف کرد. آسیب‌شناسیِ روانیِ شخصیت‌های اسطوره‌ای را البته استادِ یونگ در روانکاوی باب کرده بود. فروید نظریه‌ی روانکاوی را به نحوی بالینی برای کشف محتوای ضمیر ناخودآگاهِ شخصیت‌های اسطوره‌ها به کار می‌بُرد و مثلاً در بررسی اسطوره‌ی اُدیپ، در تبیین علت محرم‌آمیزی شخصیت اصلی با مادرش نتیجه گرفت که سرکوب غرایز در دوره‌ی کودکی باعث شده بود تا اُدیپ حساس‌ترین مرحله‌ی

رشد روانی‌اش را به سلامت از سر نگذرانـد و ناخودآگاهانـه میـل بـه پدرکشی داشته باشد. پیداست که در رهیافت فروید به اسطوره، کـشف امیال ناخودآگاهِ فرد، هدف اول و آخر تحلیل تلقی می‌شود. حال آن‌کـه یونـگ متقـابلاً بـا فردیـت‌زدایـی و آسـیب‌زدایـی از شخـصیت‌هـای اسطوره‌ای، دنیای اسطوره را پرتـوی روشـنی‌بخـش بـر روان پیـشاآگاه جامعه محسوب کرد. از نظر یونگ، شناخت اسطوره‌های ملل گوناگون یعنی شناخت تبلورهای فرهنگیِ ژرف‌ترین لایه‌های روان همـه‌ی ابنـاء بشر.

رمزگشایی از یک اسطوره‌ی مدرن

یکی از آخرین آثار یونگ که در سال ۱۹۵۷ یعنی چهـار سـال پـیش از مرگ او منتشر گردید، کتابی است به نام ***بـشقاب پرنـده: اسـطوره‌ای مدرن درباره‌ی چیزهایی که در آسمان دیده می‌شـوند***. نگـارش ایـن کتاب، حاصل هفت سال تحقیق مستمر یونگ درباره‌ی جوانب مختلف پدیده‌ی «بشقاب پرنده» (UFO) و واکنش‌های اجتماعی و فرهنگی بـه آن بود. در بدو امر، چه بسا عطف توجه این متفکر بزرگ به موضـوعی مانند «بشقاب پرنده» مایه‌ی تعجب باشد، اما نباید از نظر دور داشت که این موضوع از اواخـر دهـه‌ی ۱۹۴۰ در غـرب (بـویژه آمریکـا) تـب و هیجانی همه‌گیر ایجاد کرده بود. گفتمان مربوط به بشقاب پرنده زمـانی ابعاد پیچیده‌تری به خود گرفت کـه برخـی از اشـخاصِ مـدعیِ دیـدنِ بشقاب پرنده همچنین ادعا کردند که سرنشینان این سفینه‌های پیشرفته، آن‌ها را برای مدتی ربوده و تحـت آزمایـشات علمـی و پزشـکی قـرار داده‌اند. باید افزود که «علاقه‌ی» عمومی به موضوع بشقاب پرنده، از آن زمان به بعد همچنان شدت گرفته است و انواع فـیلم‌هـای سـینمایی و

گزارشات روزنامه‌های جنجالی و برنامه‌های تلویزیونی در این باره گواه این مدعاست. پیداست که تبدیل شدن بشقاب پرنده به موضوع مورد توجه عموم و نیز پیدایش انواع روایت‌های حیرت‌آور در باره‌ی برخورد با موجودات سایر سیارات، واجد چنان اهمیت فرهنگی‌ای بود که یونگ ـــ در مقام تحلیل‌گر فرهنگ ـــ نمی‌توانست به آن بی‌اعتنا بماند. در سال ۱۹۵۱، او در نامه‌ای خطاب به یک دوست آمریکایی نوشت: «این پدیده‌ها [انبوه گزارش‌های منعکس‌شده در مطبوعات در خصوص بشقاب پرنده] مرا به‌کلی متحیّر کرده‌اند چون هنوز نتوانسته‌ام با یقینِ کافی سردرآورم که آیا کل این قضیه یک شایعه همراه با توهّم فردی و عمومی است یا حقیقتی محض» (در وُکر[1] ۹۷). ایضاً در مقدمه‌ی کتاب ***بشقاب پرنده: اسطوره‌ای مدرن***، یونگ اشاره می‌کند که این پرسش همچنان باقی است که «آیا بشقاب پرنده واقعیت دارد یا حاصل خیال‌پردازی است؟» (۳).

به استدلال یونگ، پاسخ گفتن به این پرسش مستلزم کنکاش در ابعاد ناپیدای روانیِ موضوع بشقاب پرنده است. او گزارش‌های مدعیان مشاهده‌ی بشقاب پرنده را «شایعاتی بر پایه‌ی تجلی و تجسم» می‌نامد و توضیح می‌دهد که این قبیل شایعات ـــ برخلاف شایعات معمولی ـــ «ضرورتاً شالوده‌ای عاطفی» دارند و به سخن دیگر از تنشی عاطفی نشئت می‌گیرند (۱۳). زمینه‌ی شکل‌گیریِ این تنش را باید در «عقل‌باوریِ بی‌سروسامانی» دانست که از عصر روشنگری دامنگیر بشر شد، یعنی از زمانی که ایمان آوردنِ انسان به اصالت تجربه باعث شد تا واقعیت متافیزکی و غیرمادی به امری موهوم تبدیل شود. پیدایش

1. Steven F. Walker

اسطوره‌ای مدرن به نام «بشقاب پرنده» حاکی از تباینی است که انسانِ زمانه‌ی ما ناخودآگاهانه بین تقلیل‌گرایی عقلانی و اصالت روح می‌بیند. این اسطوره مبیّن الگویی جدید در تفکر و شناخت است، الگویی که به فراخور مقتضیات عصر ما، ماتریالیسم و عرفان را در هم می‌آمیزد تا تنش‌های عاطفی و نیازهای روحیِ ما را برطرف کند. به همین سبب است که اکثر مردم راغب‌اند که به وجود پدیده‌ای به نام بشقاب پرنده باور داشته باشند. روایت‌های مختلفِ فرود بشقاب پرنده، اسطوره‌ای مدرن برای نیل به رستگاری به وجود آورده است که به سبب ارائه‌ی تصویر پرهیبت از فناوریِ پیشرفته‌ی موجودات غیرزمینی، برای انسانِ برآمده از فرهنگ روشنگری و عقل‌باوری، مقبول جلوه می‌کند. به گفته‌ی یونگ، تصور آمدن یک منجیِ برخوردار از فناوریِ پیشرفته‌ی جهانی دیگر، با ساختارهای فکریِ انسان عصر جدید مطابقت دارد زیرا

> در وضعیت پرمخاطره‌ی دنیای امروز، مردم کم‌کم درمی‌یابند که همه‌ی وجوه زندگی در معرض خطر قرار دارد؛ لذا خیالات فرافکنی‌سازِ ایشان از حیطه‌ی قدرت‌ها و سامان زمینی بالاتر می‌رود و به فضای میان ستارگان می‌رسد، یعنی همان افلاکی که زمانی منزلگاه خدایان — در مقام اربابانِ سرنوشتِ آدمی — بود. (*بشقاب پرنده: اسطوره‌ای مدرن* ۱۴)

در این اسطوره‌ی مدرن، انسان معاصر برای التیام گذاشتن بر دردهای روحیِ خویش، بشقاب پرنده و موجودات غیرزمینی را ناخودآگاهانه تجلی و تجسم فرشتگانی می‌پندارد که از آسمان برای

رستگاری او نازل شده‌اند. این اسطوره (که به هزاران شکل در نوع ادبیِ موسوم به «داستان‌های علمی ـ تخیلی» بازتاب یافته است)، هم مفرّی برای اجتناب از رویارویی با خطر نابودیِ جهان ارائه می‌دهد و هم این‌که به سبب محاط کردن خود در اسطوره‌ی گسترده‌تری به نام «علم و فناوری» با گرایش عقل‌باورانه‌ی انسانْ سازگار به نظر می‌آید. البته اسطوره‌های باستانی درباره‌ی ارتباط با موجودات غیرزمینی یا رستگاری در پایان هر چرخه‌ی هزار ساله از تاریخ، از دیرباز وجود داشته‌اند. نشانه‌های این اسطوره‌ی باستانیِ ارتباط با دنیایی ماورای دنیای مادی را هم در نقاشی‌های حک‌شده بر صخره‌ها در دوره‌ی نوسنگی می‌توان یافت و هم در کتاب‌های مقدس ادیان مختلف. بدین ترتیب، کهن‌الگوی رستگاری که در ضمیر ناخودآگاه همه‌ی انسان‌ها وجود دارد، در شکل امروزینش به صورت برساخته‌ای فناورانه بروز می‌کند. از آن‌جا که به قول یونگ «انسان عصر جدید هر موضوعی را که ظاهراً فناورانه باشد به راحتی می‌پذیرد» (***بشقاب پرنده: اسطوره‌ای مدرن*** ۱۶)، در نسخه‌ی جدیدِ این اسطوره، مضمون کهن‌الگوییِ «رستگاری به مدد نیروهای آسمانی» به شکلی سازگار با ذهنیت انسان عصر جدید دوباره جلوه می‌کند.

یونگ در پرتوافشانی بر ابعاد اسطوره‌ای موضوع بشقاب پرنده به این نکته توجه می‌کند که بنا به گفته‌ی همه‌ی کسانی که مدعی مشاهده‌ی بشقاب پرنده شده‌اند، شکل ظاهری این پدیده مدوّر است. یونگ این پرسش را مطرح می‌کند که این شکل هندسی مبیّن چه دلالت‌های ناخودآگاهانه‌ای می‌تواند باشد. وی در کتاب ***فرهنگ روانشناسی تحلیلی*** متذکر می‌شود که دایره نماد تمامیت است و حدوث آن در رؤیا و اسطوره و قصه‌های پریان اشارتی به

وحدت‌جوییِ نَفْس دارد (۱۳۱). از نظر او، مدوّر بودن شکل ظاهریِ بشقاب پرنده همتایی برای «ماندالا» یا نماد باستانیِ تمامیت و کمال است. ماندالا واژه‌ای سانسکریت مرکب از ریشه‌ی «ماندا» به معنای «ذات» یا «جوهر» و پسوند «لا» به معنای «ظرف» یا «دربردارنده» است. این واژه همچنین به معنای دایره است و نماد کمال و ارتباط تلقی می‌شود. ماندالا نموداری هندسی به شکل یک دایره است که سایر اَشکال هندسی را در خود محاط کرده و به خواب دیده شدن آن، از نظر یونگ مبیّن ازهم‌گسیختگی و نیاز به یکپارچگی و تمامیت است. نمونه‌های ماندالا را در دو شکل زیر می‌توان دید:





(«چرخ جهان»، اثر هنرمندی تبّتی، برگرفته از یونگ، ***رؤیا*** ۱۷۱)

به عبارتی، ماندالا نشان‌دهنده‌ی وحدت عالَم صغیر و عالَم کبیر یا یگانگی و هماهنگیِ ذهن (نَفْس، دنیای درون) و عین (دنیای برون) است. به اعتقاد یونگ، ازهم‌گسیختگیِ زندگی در دنیای مدرن، نیاز جمعی و ناخودآگاهانه‌ی انسان‌های جامعه‌ی معاصر به یکپارچگی را تشدید کرده است. باید توجه داشت که مشاهده‌ی بشقاب پرده از اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ گزارش گردید و بویژه در دهه‌ی ۱۹۵۰ بیشتر شد و این دقیقاً زمانی بود که چند سالی پس از پایان جنگ جهانی دوم، با شروع جنگ سرد و مسابقه‌ی تسلیحاتی شرق و غرب، سایه‌ی شوم جنگی به مراتب ویرانگرتر از جنگ‌های جهانیِ قبلی بر اذهان مردم در

غرب سنگینی می‌کرد. به سخن دیگر، بشقاب پرنده از هنگامی وارد فرهنگ عمومیِ مردم شد که جهان در انشقاقی بزرگ به دو اردوگاه کشورهای سرمایه‌داری در غرب و کشورهای کمونیستی در شرق تقسیم شده بود. تنش‌های سیاسیِ ناشی از رقابت دو ابرقدرت برای کسب توانمندی‌های بیشتر در عرصه‌ی سلاح‌های هسته‌ای، موجب تقویت احساس ناایمنیِ جمعی گردیده و نیاز انسان به نیرویی رستگاری‌بخش که بتواند خطر تجزیه و انهدام را رفع کند، بیشتر شده بود. این نیاز را کهن‌الگوی نَفْس در ناخودآگاه جمعیِ ما می‌توانند به نحو مقتضی پاسخ گوید، کهن‌الگویی که نماد تمام عیارش ماندالا و شکل مدوّر بشقاب پرنده در آسمان است. به این ترتیب، گفتمان بشقاب پرنده حاصل فرافکنی هراس‌ها و نیازها و امیدهای انسان‌هایی است که در گریز از گسیختگیِ زندگی در عصر جدید، خدایان و الهگان و قهرمانان اسطوره‌های کهن را در هیئت موجوداتی از اقلیم‌های ناشناخته در فرهنگ خویش بازآفرینی می‌کنند تا شاید این نمادهای قدرت بتوانند به نحوی فوق‌بشری وضعیت موجود را به سمت بقاء و بهروزیِ انسان تغییر دهند.

نتیجه‌گیری

در رهیافت یونگ به اسطوره، دنیای درون‌روانیِ انسان ارتباطی ناگسستنی با اسطوره‌های اجتماعی و فرهنگ دارد. به عبارتی، مطالعه درباره‌ی اسطوره، تفحّصی درباره‌ی سازوکارِ حیاتِ روانیِ انسان و نوعی مطالعه‌ی فرهنگی در خصوص باورهای عمومی و خاستگاه ناپیدای این باورها تلقی می‌شود. بررسی موشکافانه‌ی یونگ درباره‌ی نحوه‌ی شکل‌گیری گفتمان بشقاب پرنده به عنوان اسطوره‌ای مدرن به

خوبی نشان داد که اسطوره بویژه از این حیث تأثیری مثبت در اذهان آحاد جامعه باقی می‌گذارد که، همچون رؤیا و خیال‌پردازی، تعادل روانی را امکان‌پذیرتر می‌سازد. با استفاده از اصطلاحی که یونگ از آدلر[1] به عاریت گرفته بود، می‌توان گفت اسطوره حکم «جبران مافات» در فرهنگ را دارد. جبران مافات سازوکاری است برای برقراری پیوند بین ضمیر آگاه و ضمیر ناخودآگاه، سازوکاری که به دستگاه روان امکان می‌دهد خود را متوازن کند و تحت قاعده در آوَرَد. مطالعه‌ی اسطوره‌شناسانه‌ی یونگ درباره‌ی پدیده‌ی بشقاب پرنده به منزله‌ی جبران مافات فرهنگِ زندگیِ تنش‌آمیز در عصر تسلیحات هسته‌ای، همچنین از این حیث درخور تأمل است که کاربردپذیری مفاهیم و روش‌شناسیِ ذاتاً فردمبنای روانشناسی به منظور فهم پدیده‌ای عمومی در فرهنگ ــ یا به بیان دیگر، تلفیق‌پذیری اسطوره‌شناسی و مطالعات فرهنگی ــ را به نحوی متقاعدکننده نشان می‌دهد.

مراجع

معین، محمد. *فرهنگ فارسی*، چاپ هفتم. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۴.

Jung, C.G. *Dictionary of Analytical Psychology*. London: Ark paperbacks, 1987.

----- *Dreams*. Trans. R.F.C. Hull. London: Ark paperbacks, 1993.

1. Alfred Adler

----- *Flying Sources: A Modern Myth of Things Seen in the Sky*. Trans. R.F.C. Hull. Princeton UP, 1958.

----- *Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934-1939*, ed. James L. Jarrett. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1988.

Walker, Steven F. *Jung and the Jungians on Myth: An Introduction*. New York: Routledge, 2002.

فروید و نقد ادبی

شالوده‌ی نظریِ رویکرد فروید به ادبیات

رهیافت روانکاوانه‌ی فروید[1] به ادبیات را با ذکر مثال‌هایی از نقدهایی که خودِ فروید بر آثار ادبی نوشت، می‌توان تبیین کرد. اما پیش از این کار، ضروری است به بنیانِ نظریِ رهیافت فروید به ادبیات بپردازیم. این بنیان نظری را فروید نخست در مقاله‌ی کوتاه اما بسیار تأمل‌برانگیزی با عنوان «نویسندگان خلاق و خیال‌پروری» مطرح کرد. در این مقاله، فروید ابتدا اشاره می‌کند که خوانندگان «ناوارد» هنگام خواندن یک اثر ادبی، همواره از خود می‌پرسند که نَویسنده چگونه توانسته است چنین شخصیت‌هایی را تصور کند و در داستان بپروراند؟ به بیان دیگر، داستان‌نویسان از چه توانمندیِ خاصی برخوردارند که می‌توانند با داستان‌های‌شان این‌چنین ما را مَجذوب کنند؟ البته مطرح کردن این پرسش با خودِ نویسندگان، بی‌ثمر است زیرا آنان یا جوابی برای آن ندارند و یا جواب‌شان قانع‌کننده نیست.

فروید اعتقاد دارد که سرچشمه‌های خلاقیت نویسندگان را باید در

1. Sigmund Freud

اوانِ طفولیتِ آنان جستجو کرد، یعنی در بازی‌هایی که کودکان می‌کنند. بینِ کودکی که بازی می‌کند و نویسنده‌ای که داستان می‌نویسد، مشابهت‌هایی وجود دارد. هر دوی آن‌ها دنیایی مختص به خود می‌آفرینند، یعنی اشیاء و واقعیاتِ پیرامونِ خویش را از راه تخیل دگرگون می‌کنند تا دنیایی خیالی بیافرینند و از این طریق خود را خرسند سازند. نویسنده هم با نوشتن داستان، دنیایی به غیر از آنچه در واقعیت هست می‌آفریند و آن را بسیار جدی جلوه می‌دهد. فروید به این نکته‌ی زبانی اشاره می‌کند که نمایشنامه را همچنین «بازی» و شخصیت‌های نمایشنامه را «بازیگر» می‌نامیم. به اعتقاد او، این تعابیر نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ی بین بازی کودکان و آفرینش ادبی است.

فروید سپس توضیح می‌دهد که کودک پس از بزرگ شدن، بازی کردن را کنار می‌گذارد. اما لذت بازی همچنان در خاطرات اوست و چشم‌پوشیدن از این لذت برای انسان کاری دشوار است. پس فرد بالغ لذتی دیگر را جانشین لذت بازی می‌کند. این لذت، خیال‌پروری است. یعنی همه‌ی ما در خیالات‌مان، کاخ‌هایی بزرگ برای خود می‌سازیم و به شکلی فوق‌انسانی از سد مشکلات می‌گذریم و خواسته‌های‌مان برآورده می‌شود و بدین ترتیب کسب لذت می‌کنیم. بازی‌های کودکان را می‌توان دید، اما خیالات انسان‌های بالغ از دیده‌ی دیگران پنهان است. کودک از این‌که در مقابل چشم دیگران بازی کند و مثلاً خود را راننده‌ی یک اتومبیل یا خلبان یک هواپیما بپندارد، ابایی ندارد؛ حال آن‌که بزرگسالان خیالات‌شان را شرم‌آور می‌دانند و از برملا کردن آن خودداری می‌کنند. انسان‌ها حتی حاضرند خطاهای‌شان را آشکارا بیان کنند و بپذیرند، اما خیالات‌شان را خصوصی‌ترین وجه شخصیت‌شان می‌دانند و دوست ندارند حتی با نزدیک‌ترین افراد در زندگی‌شان از آن

سخن بگویند.

در پاسخ به این پرسش که «اگر انسان‌ها تا به این حد تلاش می‌کنند تا خیالات‌شان را پنهان سازند، پس روانکاوی چگونه از این خیال‌پروری باخبر است؟»، فروید می‌گوید که روانکاوان از راه گفت‌وگو با بیماران روان‌رنجور به این خیالات پی‌برده‌اند. اما این گفت‌وگو صرفاً نشان داده است که بیماران روان‌رنجور همان خیالاتی را می‌پرورانند که افراد سالم نیز در سر دارند. اما چه کسانی خیال‌پروری می‌کنند؟ کسانی که از وجهی یا وجوهی از زندگیِ خود ناخرسندند. اینان آرزوهایی کام‌نیافته دارند و برای جرح و تعدیل کردنِ واقعیت‌هایی که مانع از تحقق آرزوهای‌شان می‌شود، به خیال‌پروری روی می‌آورند. به گمان فروید، این آرزوها به دو دسته تقسیم می‌شوند: فرد یا آرزوهایی بلندپروازانه دارد که مایه‌ی تعالیِ شخصیت اوست؛ و یا آرزوهایی شهوانی را در سر می‌پرورانَد. خیالات ما با برداشت‌های‌مان از زندگی تطبیق پیدا می‌کنند و از آن‌جا که برداشت‌های ما از زندگی در معرض تغییر هستند، خیال‌پروری‌های‌مان شکل‌ها و مضامین گوناگونی به خود می‌گیرند. هر خیالی، به سه دوره‌ی زمانی مربوط می‌شود: از سویی با زمان حال پیوند دارد، یعنی موقعیتی برانگیزاننده در زمان حال باعث زنده شدنِ یکی از آرزوهای شخص می‌گردد؛ از سویی با گذشته مرتبط است، زیرا این موقعیتِ برانگیزاننده خاطره‌ی تجربه‌ای را زنده می‌کند که معمولاً در کودکی حادث شده است؛ و سرانجام به آینده مربوط است، زیرا ذهنِ شخصِ خیالباف وضعیتی را تصور می‌کند یا می‌آفریند که آرزوی مورد نظر در آن تحقق یافته است. پس آن رشته‌ای که سه برهه‌ی گذشته و حال و آینده را همچون یک رشته به یکدیگر متصل می‌کند، آرزویی کام‌نیافته

است. رؤیاهایی که شب‌ها به هنگام خواب می‌بینیم، ماهیتی از جنسِ خیالات‌مان دارند. به همین سبب است که در زبان هم تعبیر «خواب روزانه» را به کار می‌بریم. چون آرزوهای‌مان را مایه‌ی شرمساری می‌پنداریم، آن‌ها را کتمان و سرکوب می‌کنیم، یا ــ به بیان دیگر ــ به ضمیر ناخودآگاه واپس می‌رانیم.

در بحث راجع به پدیدآورندگان آثار ادبی، فروید تمایز می‌گذارد بین نویسندگانی که ساختمایه‌های آثارشان را به‌طور حاضر و آماده از منابعی مانند اسطوره به عاریت می‌گیرند (حماسه‌نویسان و تراژدی‌نویسان باستان از این دسته‌اند)، و نویسندگان خلاقی که خود ابداع‌کننده‌ی مصالحِ کارشان هستند. فروید صرفاً به این گروه دوم نظر دارد و مصداق آن‌ها را رمان‌نویسان و نویسندگان داستان کوتاه می‌داند که به گفته‌ی او آثارشان بیش از ادبای باستان خوانده می‌شود. ویژگیِ بارزِ این داستان‌نویسان، تلاش برای ایجاد همدلیِ عاطفی بین خواننده و قهرمان داستان است. به عبارتی، نویسنده قهرمانش را تحت حمایت خود می‌گیرد و از خطرات و مهلکه‌ها می‌رهاند. همچنین در این داستان‌ها، شخصیت‌های زن به قهرمان دل می‌بازند. از این‌جا معلوم می‌شود که رویدادهای داستان، اجزای به‌وجودآورنده‌ی یک خواب و خیال‌اند و قهرمان داستان هم تبلور «خود»[1]. پس تقابل قهرمان با شخصیت‌های خبیث هم در واقع رویارویی «خود» با دشمنان و رقیبانِ اوست.

در اکثر داستان‌های موسوم به «روانشناختی»، راوی فقط قهرمان داستان را از درون توصیف می‌کند. به بیان دیگر، راوی به درون ذهن

---

1. Ego

او نفوذ می‌کند و ما را از احساسات و حالات و عقاید او باخبر می‌کند و سایر شخصیت‌ها نیز برحسب قهرمان نگریسته می‌شوند. این موضوع، به زعم فروید، نشان‌دهنده‌ی گرایش داستان‌نویسان مدرن به خویشتن‌نگری و تجزیه‌ی «خود» به اجزائی خُردتر است. پس شخصیت‌های مختلف در یک داستان، تجسم نیروهای متعارضِ ذهن نویسنده‌اند. فروید در تبیین داستان‌هایی مانند واپسین آثار امیلَ زولا[1] (رمان‌نویس فرانسویی قرن نوزدهم) که قهرمان در آن‌ها چندان نقش فعالی ایفا نمی‌کند بلکه اساساً ناظرِ اَعمال و محنت‌های شخصیت‌های دیگر است، می‌گوید که داستان‌های این قبیل نویسندگان به خیال‌پروری‌های بیماران ناهنجار شباهت دارد. در خیالات این دسته از بیماران، «خود» بیشتر در نقش ناظر ظاهر می‌شود.

از این مقایسه بین آفرینش ادبی و خیال‌پروری، چنین برمی‌آید که تجربه‌ی مهم و تأثیرگذاری در زمان حال، باعث زنده شدن خاطره‌ای قدیمی و معمولاً مربوط به دوره‌ی کودکی در ذهن نویسنده می‌شود. حاصل اعاده‌ی این خاطره، شکل‌گیریِ آرزویی است که در داستان محقق می‌شود. پس هر داستانی هم نشان‌دهنده‌ی یک رویدادِ برانگیزاننده است و هم نشان‌دهنده‌ی عناصری از خاطرات گذشته. از این منظر، نوشته‌های نویسندگان خلاق که از تخیل آن‌ها نشئت می‌گیرد، درست مانند خیالی که در سر می‌پرورانیم، به گفته‌ی فروید، «ادامه و جانشین بازی‌های نویسنده در دوره‌ی کودکی است».

شنیدن خیالات دیگران، یا علاقه‌ای در ما برنمی‌انگیزد و یا حتی چه بسا موجب انزجار ما شود. با این حساب، چرا داستانی که نویسنده

---

1. Emile Zola

می‌نویسد موجب التذاذ ما می‌گردد؟ به گمان فروید، شالوده‌ی کار نویسنده همین فنونی است که برای تبدیل انزجار به لذت به کار می‌بَرَد. برخی از فنون مورد نظر از این قرارند: نویسنده خیالاتش را دگرگون می‌کند و آن‌ها را در یک لفافه (یعنی با لذتی صوری یا زیباشناسانه) ارائه می‌دهد تا خواننده محتوای آن خیالات را تحمل کند. لذت خواننده از داستان‌هایی که همگی از تخیل مایه گرفته‌اند، «پیش‌لذتی» است که به او امکان التذاذ از منابع روانیِ ژرف‌تر و رهاشدن از تنش‌های ذهنی را می‌دهد. فروید در پایان مقاله‌اش، محتاطانه اضافه می‌کند که شاید یک علت مهمِ دیگرِ لذت بردنِ ما از آثار ادبی این باشد که با خواندن آن‌ها امکان می‌یابیم بدون شرمساری، از خیال‌پروری‌های شخصیِ خودمان لذت ببریم و دیگر خویشتن را ملامت نکنیم.

فروید و روانکاویِ داستایوسکی

فروید نقد معروفی بر آثار داستایوسکی[1] نوشته است با عنوان «داستایوسکی و پدرکشی» که از هر حیث نمونه‌ی نقد ادبیِ روانکاوانه‌ی کلاسیک است. چرا آثار این نویسنده‌ی روس توجه فروید را به خود جلب کرد؟ یقیناً یک دلیلِ توجهِ فروید این بوده که داستایوسکی نه فقط نویسنده‌ای توانا، بلکه همچنین روانشناس و فیلسوف و اندیشمندی اجتماعی و سیاسی است. بسیاری از مسائل اخلاقی که اندیشمندانِ زمانه‌ی ما را به خود مشغول کرده، در آثار داستایوسکی از منظریِ کاوشگرانه مورد موشکافی قرار گرفته است. اما

1. Fyodor Mikhaylovich Dostoyevsky

بی‌تردید دلیل مهمتری که می‌توان برای توجه فروید به داستایوسکی برشمرد، این است که شخصیت‌های آثار این نویسنده‌ی بزرگ عمدتاً انسان‌هایی زجرکشیده و مبتلا به انواع ناراحتی‌های روحی‌اند. اکثر ایشان مبتلا به شک و تردیدی فلج‌کننده هستند و دائماً در دنیای درونیِ خویش مستغرق‌اند و به همین سبب موفق به برقراری ارتباط عاطفیِ قوی با دنیای پیرامونِ خویش نمی‌شوند. تلاش‌های مستأصلانه‌ی این شخصیت‌ها برای کسب هویت در دنیایی که با آن بیگانه‌اند، غالباً به دلیل ضعف اراده‌ی آن‌ها بی‌ثمر می‌مانَد.

برخی از ویژگی‌های فوق البته در آثار سایر داستان‌نویسان روس (نظیر گوگول[1] یا تالستوی[2]) نیز مشهود است. لیکن فرق داستایوسکی با سایر نویسندگان برجسته‌ی روس این است که او تعارض‌ها و کشمکش‌های شخصیت‌هایش را از درون می‌کاود و روانشناسانه بررسی می‌کند. وی خود به این موضوع وقوف داشت، چنان‌که در نامه‌ای خطاب به برادرش می‌نویسد برخی از منتقدان «روحیه‌ای جدید و بدیع در من یافته‌اند، از این نظر که من از راه تحلیلْ آثارم را به پیش می‌برم و نه از راه ترکیب؛ به بیان دیگر، به اعماق می‌روم و در عین کاویدن هر جزئی، کل را می‌یابم» (سیمونز[3] ۸). حاصل این روش، بصیرت‌های عمیق روان‌شناسانه‌ی داستایوسکی به انگیزه‌های ناپیدای رفتارهای انسان است.

فروید اعتقاد داشت که داستایوسکی در کنار شکسپیر[4] و سوفکل[1]

---

1. Nikolai Gogol
2. Lev Tolstoy
3. Simmons
4. William Shakespeare

در زمره‌ی تفکربرانگیزترین نویسندگان جهان است و رمان ***برادران کارامازوف*** «عالی‌ترین رمانی است که تاکنون نوشته شده است» (فروید ۲۵۳). فروید در مقاله‌ی «داستایوسکی و پدرکشی» به صراحت ــ و باید افزود شجاعت ــ می‌گوید: «افسوس که روانکاوی را یارای هماوردی با هنرمند خلاق نیست» (همان‌جا) و منظورش این است که بسیاری از یافته‌ها و بصیرت‌های روانکاوی را می‌توان در قالب تعامل شخصیت‌های داستان‌های داستایوسکی دید.

«داستایوسکی و پدرکشی» را باید بهترین نمونه‌ی نخستین شکلِ نقد روانکاوانه دانست. روانکاوی در نقد ادبی ابتدا به منظور به دست آوردنِ شناختی روانی از نویسنده به کار رفت. این کار را خود فروید آغاز کَرد و بعداً یکی از شاگردان او به نام مری بناپارت[2] همین روش را برای روانکاویِ شاعر و داستان‌نویسِ برجسته‌ی آمریکایی ادگار الن پو[3] به کار برد. در نقد روانکاوانه‌ی کلاسیک، متن نشانه‌ی بیماریِ نویسنده تلقی می‌شود. در واقع، متن یک اثر ادبی حکم یک رؤیا را دارد و منتقد روانکاو همان شیوه‌ای را که برای رمزگشایی از رؤیا به کار می‌رود، عیناً برای فهم نابسامانیِ روانِ نویسنده کاربردپذیر می‌داند. بنیان این رهیافت عبارت از این فرض است که هدف اثر هنری، همان هدفی است که روانکاوی برای رؤیا قائل است، یعنی ارضاء پنهانیِ میلی که در دوره‌ی کودکی منع شده بود. این رهیافت، رابطه‌ی نویسنده و متن را مشابه رابطه‌ی رؤیابین و «متن»اش (رؤیا) می‌داند. لذا هدف منتقدِ روانکاوِ کلاسیک این است که روانشناسیِ نویسنده را ــ برحسب

1. Sophocles
2. Marie Bonaparte
3. Edgar Allan Poe

امیالِ ناخودآگاهانه‌ی مربوط به کودکیِ وی ـــ معلوم کند.

این رهیافت ابتدا به منظور کشف سرچشمه‌های خلاقیت هنری به کار می‌رفت. این دیدگاه که نبوغِ هنری را می‌توان با جنون مرتبط دانست، در اواخر قرن نوزدهم هواخواهانی داشت و ایشان آثار هنری را با این هدف مورد بررسی قرار می‌دادند که نشانه‌های بیماری یا حالت‌های غیرطبیعی را در آن آثار بیابند و بدین ترتیب بیماریِ هنرمند را معیّن کنند. این دقیقاً همان کاری است که فروید در تک‌نگاریِ معروف خویش با عنوان ***لئوناردو داوینچی و خاطره‌ای از کودکی‌اش*** در بررسی آثار این نقاشِ برجسته انجام داد: معلوم کردن تأثیر ضمیر ناخودآگاه لئوناردو در نقاشی‌های او. البته فروید این رهیافت را در مورد ادبیات نیز اِعمال کرد. او در شاهکارش، ***تعبیر رؤیا***، در فصل پنجم با عنوان «خوابهای سنخی» در خصوص نمایشنامه‌ی ***هملت*** می‌نویسد: «در نمایشنامه‌ی ***هملت*** صرفاً شناختی از روان شکسپیر به دست می‌آوریم.» وی سپس به کتاب گئورگ براندِس[1] (مَنتقد ادبی و تاریخ‌نگار دانمارکی) در باره‌ی شکسپیر اشاره می‌کند که در آن آمده است: «شکسپیر نمایشنامه‌ی ***هملت*** را بلافاصله پس از مرگ پدرش به رشته‌ی تحریر درآورد، یعنی زمانی که هنوز به مناسبت این مرگ عزادار بود و می‌توان کم و بیش فرض کرد که [در آن زمان] احساسات کودکانه‌ی خودش در باره‌ی پدرش مجدداً احیا شده بود.» فروید اضافه می‌کند که پسر شکسپیر که در کودکی مُرد، «هَمنِت» نام داشت که تلفظی نزدیک به هملت دارد. بر پایه‌ی این استدلال، فروید نتیجه می‌گیرد که نمایشنامه‌ی ***هملت*** مبیّن مفادی از ضمیر ناخودآگاه خودِ

1. Georg Brandes

شکسپیر است.

چنان‌که از این شرح مختصر معلوم می‌شود، اثر ادبی برای فروید حکم مجموعه‌ای از شواهد برای تعیین بیماریِ نویسنده را دارد و فروید به این منظور بسیار به زندگینامه‌ی نویسنده استناد می‌کند. در واقع، فروید شواهدی بالینی در متن می‌یابد و سپس برای تأیید کردن آن شواهد، به حقایقی در زندگیِ نویسنده اشاره می‌کند. در مقاله‌ی مربوط به داستایوسکی نیز فروید ایضاً اقدام به تحلیل روانِ داستایوسکی می‌کند و شخصیت او را واجد چهار بُعد می‌داند: هنرمند خلاق، فرد روان‌رنجور، موعظه‌گر، مفسده‌جو. در نگاه اول، تناقضی بین این چهار بُعد دیده می‌شود و ممکن است از خود بپرسیم که چگونه یک انسانِ واحد می‌تواند چنین ابعاد متعارضی در وجودِ خود داشته باشد. امّا شرحِ شیوا و متقاعدکننده‌ی فروید، به فهم چگونگیِ همزیستیِ این ابعادِ مختلف در شخصیت داستایوسکی کمک می‌کند. مفسده‌جو و بزهکار، هر دو افرادی خودخواه و ویرانگرند. وجه اشتراک این دو خصیصه و شرط لازم برای بروز یافتن‌شان، مهرنورزیدن به دیگران است. به گفته‌ی فروید، داستایوسکی در رمان‌هایش شخصیت‌های تندخو و جنایتکار و خودخواه را دستچین می‌کند و این نشان‌دهنده‌ی وجود گرایش‌های مشابه در ذاتِ خودِ اوست. غریزه‌ی بسیار قویِ ویرانگری در داستایوسکی، به جای جهتی بیرونی، جهتی درونی داشت و عمدتاً به خودِ او معطوف گردید و به صورت آزارطلبی و احساس گناه متبلور شد. فروید به منظور بررسیِ تفصیلیِ این آزارطلبی و احساس گناه، به برهه‌های گوناگون در زندگیِ داستایوسکی اشاره می‌کند: ناراحتیِ ممتدِ او از این‌که تمایل به قمار کردن را نمی‌توانست در خود مهار کند؛ نابسامانی در زندگیِ

خانوادگی‌اش؛ مبارزه‌ی دائمی با فقر که باعث می‌شد زندگی‌اش پیاپی در آستانه‌ی فروپاشی قرار بگیرد؛ و ــ از همه مهم‌تر ــ دستگیری او به جرم خواندن نامه‌ای از یک نویسنده‌ی مشهور علیه تزار و محکومیت وی به اعدام در سال ۱۸۴۹ و لغو این حکم اندکی پیش از اجرای آن. به اعتقاد فروید، همه‌ی این تجربه‌های دردناک دست به دست یکدیگر دادند و از داستایوسکی فردی روان‌رنجور ساختند.

فروید در خصوص روان‌رنجوریِ داستایوسکی همچنین استدلال می‌کند که بیماریِ صرعِ داستایوسکی (حملات شدید توأم با بی‌هوشی و تشنج عضلانی و متعاقباً افسردگی)، نشانه‌ی روان‌رنجوری اوست و لذا صرعِ او را باید از مقوله‌ی «صرع هیستریایی» و نه صرعی که عارضه‌ی مغزی تلقی می‌شود. همان‌گونه که می‌دانیم، بیماریِ صرع واجد دو گونه است: «صرع عضوی» که از بیماری مغزی ناشی می‌شود، و «صرع عاطفی» که از روان‌رنجوری ناشی می‌گردد. صرع را در گذشته نوعی بیماری مرموز می‌دانستند و آن را «بیماری مقدس»[1] می‌نامیدند، بیماری‌ای که طی آن شخص ظاهراً بی هیچ دلیلی دچار تشنج‌های ناگهانی و پیاپی می‌گردد و همزمان با تحلیل رفتن قوای ذهنی‌اش، زودرنج و پرخاشگر هم می‌شود. این تشنج‌ها در ابتدا بسیار شدیدند و هنگام وقوع‌شان، بیمار زبان خود را گاز می‌گیرد و ممکن است به خود آسیب برساند. همچنین ممکن است صرع فقط به بی‌هوشی و سرگیجه‌ی کوتاه‌مدت منجر شود. «صرع عضوی» ناشی از نوعی بیماری مغزی است، اما «صرع عاطفی» ریشه در روان‌رنجوری دارد.

به منظور اثبات این‌که داستایوسکی به صرع عاطفی مبتلا بوده

---

1. morbus sacer

است، فروید به زندگینامه‌ی داستایوسکی و بویژه به حادثه‌ی تلخ و تکان‌دهنده‌ی هجدهمین سال زندگی او (قتل پدرش) اشاره می‌کند. داستایوسکی نخستین بار زمانی دچار صرع شد که هنوز در سنین پسربچگی بود. در آن سال‌ها، او دچار افسردگی شدید و دوره‌ای می‌شد و به دوستانش می‌گفت که زمان مرگش فرا رسیده است. به گفته‌ی برادرش (آندرِی)، داستایوسکی شب‌ها قبل از خواب یادداشتی بر بالین خود می‌گذاشت با این مضمون که ممکن است به خوابی مرگ‌مانند فرو برود و لذا می‌خواست که تدفینش را پنج روز به تعویق اندازند تا مبادا زنده‌به‌گور شود. پس این حملات صرع، نشانه‌ی هم‌هویتیِ داستایوسکی در مرحله‌ی اُدیپیِ رشد روانی‌اش با کسی هستند که یا مرده است و یا او آرزوی مرگش را دارد (یعنی پدر داستایوسکی). این حملات نوعی تنبیه برای آرزوی مرگ پدر بودند، پدری که پسربچه‌ی دچار عقده‌ی اُدیپ از او متنفر است. نباید از یاد ببریم که رابطه‌ی پسربچه با پدر، رابطه‌ای دوسوگراست، یعنی پسربچه از سویی رقیب پدر و خواهان از میان برداشتن اوست و از سوی دیگر به او مهر می‌ورزد. هراس از اختگی باعث می‌شود پسربچه میل به تصاحب مادر را در خود سرکوب کند (ناخودآگاه بودنِ این میل، شالوده‌ی حس گنهکاری است) و در عوض بکوشد تا خودْ جای مادر را برای پدر بگیرد. این تمایل موجب تقویت عنصر زنانه در روان او می‌گردد، ولی نهایتاً این راه‌حل نیز نامطلوب خواهد بود، زیرا اگر قرار باشد پدر به پسربچه همچون زن عشق بورزد، ناگزیر پسربچه باید به اختگی تن در دهد. لذا هر دو احساس (تنفر و عشق به پدر) سرکوب می‌شوند.

نمونه‌ای دیگر از استنادهای زندگینامه‌ای فروید برای تبیین

روانکاوانه‌ی آثار ادبی را آن‌جا می‌توان دید که فروید قتل پدر در رمان ***برادران کارامازف*** را با عاقبت پدرِ خودِ داستایوسکی مرتبط می‌کند. حس گنهکاریِ داستایوسکی به علت میل ناخودآگاهانه‌ی او به پدرکشی (که به علت حل نشدن عقده‌ی اُدیپ هنوز در داستایوسکی باقی بود)، باعث هم‌هویتی بین او و پدرِ مرده‌اش می‌شد و بدین ترتیب صرع به او امکان می‌داد همچون پدرش «بمیرد».

در خصوص بُعد هنرمندانه و خلاقِ این نویسنده‌ی روس، فروید اظهار می‌کند که داستایوسکی دست‌کمی از شکسپیر ندارد. جالب است که سه شاهکار ادبیات جهان به موضوع پدرکشی می‌پردازند: ***اُدیپ شهریار*** (نوشته‌ی سوفکل)، ***هملت*** (نوشته‌ی شکسپیر) و ***برادران کارامازوف*** (نوشته‌ی داستایوسکی). در ***اُدیپ شهریار*** عامل ارتکاب جنایت، خودِ قهرمان نمایشنامه است. اُدیپ ناخودآگاهانه قصد پدرکشی دارد، اما این انگیزه‌ی ناخودآگاهانه به صورت «جبر سرنوشت» به نمایش درمی‌آید. وی ابتدا هیولایی به نام ابوالهول را می‌کشد که نماد پدر است و بعد خودِ پدر را. در ***هملت*** کسی به غیر از شخصیت اصلی مرتکب پدرکشی می‌شود، ولی عقده‌ی اُدیپ هملت زمانی برای ما آشکار می‌شود که می‌بینیم او از گرفتن انتقام پدر (به رغم آگاهی از هویت قاتل و همدستش) عاجز است. باید توجه داشت که این وظیفه (گرفتن انتقام)، از نظر عرف اخلاقی و سیاسی، بر دوش هملت است. از نظر سیاسی می‌توان گفت که چون هملت ولیعهد مملکت بوده است، کشتن پدرِ او حکم محروم ساختن او از مقام سلطنت را دارد. از نظر اخلاقی هم باید افزود که چون ازدواج زنِ بیوه با برادرشوهر در مسیحیت ممکن نیست، لذا ازدواج مادر هملت با عموی هملت در حکم زنا با محارم است. با این همه، چنان‌که فروید

نیز متذکر می‌شود، هملت به سبب عقده‌ی اُدیپ از گرفتن انتقام عاجز است. در ***برادران کارامازوف*** نیز کس دیگری (اسمردیاکف) مرتکب قتل می‌شود، اما او همان رابطه‌ی فرزندی را با مقتول دارد که قهرمان رمان (دیمیتری) و ضمناً مبتلا به صرع هم هست. به اعتقاد فروید، بین داستایوسکی و شخصیت اصلیِ رمانش، همدلیِ مبتنی بر هم‌هویتی وجود دارد. عین همین همدلی را در صحنه‌ای می‌بینیم که پدر زوسیما پس از صحبت کردن با دیمیتری، از قصد پدرکشی او آگاه می‌شود. در این صحنه، پدر زوسیما به نحوی دلالت‌مند تا پاهایش خم می‌شود و این حاکی از این است که او نمی‌تواند قاتل را تحقیر کند، بلکه در برابر او فروتنی اختیار می‌کند. فروید نتیجه می‌گیرد که این نوع همدلی از راه هم‌هویتی، نقشی بسزا در تعیین مضامین رمان‌های داستایوسکی ایفا کرده است. آثار اولیه‌ی داستایوسکی مبیّن توجه او به بزهکاران عادی و سیاسی بود و در اواخر عمر به «بزهکار اولی» (پدرکش) پرداخت تا از این رهگذر به گناهان خود اعتراف کند.

سخن آخر

نقدهای روانکاوانه‌ی فروید بر ادبیات، بسیار تخصصی و مستدل نوشته شده‌اند و از همین رو متقاعدکننده به نظر می‌رسند. با این حال، این رهیافت روانکاوانه‌ی کلاسیک امروزه طرفداران کمتری دارد و این عمدتاً بدین سبب است که منتقدانِ هوادار نقد روانکاوانه‌ی فرویدی بدون برخورداری از تبحّر و وسعتِ دانشِ فروید و نیز بدون استناد به شواهد زندگینامه‌ایِ کافی، گاه به افراط گراییده‌اند و این نظریه‌ی پیچیده (روانکاوی) را به نحوی تقلیل‌گرایانه به کار برده‌اند. حاصل این نوع نقدهای شبه‌روانکاوانه، بیشتر تشخیص بیماری‌های موهومِ روانی

در نویسندگانی بوده است، در حالی که این منتقدان هرگز به هیچ‌گونه مدارک و شواهد مجاب‌کننده‌ای (از آن نوع که فروید در بررسی آثار داستایوسکی مورد استناد قرار می‌دهد) درباره‌ی زندگی و احوالِ روحیِ آنان دسترسی نداشته‌اند. در ادبیات ما، بی‌تردید صادق هدایت یَکی از بزرگ‌ترین قربانیان این نوع شبه‌نقدنویسی بوده است. باید افزود که البته نقد روانکاوانه در طول یک قرن اخیر شکل‌های دیگری هم پیدا کرده است که در جای خود درخور بررسی و تبیین‌اند، از جمله نقد روانکاوانه‌ی شخصیت‌های متون ادبی و اخیراً نقد روانکاوانه‌ی خواننده برحسب واکنش او به متن. لیکن تحولاتِ نقد روانکاوانه را می‌بایست در نوشتاری دیگر و با اشاره به نظریه‌پردازانِ متأخرترِ این نوع نقد بررسی کرد.

مراجع

فروید، زیگموند. «داستایوسکی و پدرکشی». ترجمه‌ی حسین پاینده. *ارغنون*، ۳ (۱۳۷۳): ۲۷۲- ۲۵۳.

Simmons, Ernest. *Feodor Dostoevsky*. New York: Columbia University Press, 1969.

نقد ادبی و دموکراسی

از جمله‌ی شایع‌ترین و زیان‌آورترین پنداشت‌ها در خصوص نقد ادبی این است که گویا نقد، روشی برای کنکاش در جنبه‌های ناآشکار متون ادبی است و بس. مطابق این برداشتِ نادرست، نقد ادبی یعنی بحث درباره‌ی ویژگی‌های صوری و صناعات و مضامین آثار ادبی از منظر رهیافت‌های نقادانه یا مکاتب مختلف نقد. بدین ترتیب، نقد فراتر رفتن از «لذت پیشانقادانه»ای که پس از خواندن متن به خواننده‌ی معمولی حادث می‌شود و پرداختن به بحثی «فنی» درباره‌ی جزئیات یا ساختاری است که ــ به مفهومی فلسفی ــ واجد «زیبایی»اند و افاده‌ی لذت می‌کنند. پیداست که این زیبایی و لذتِ حاصل از آن کیفیتی انتزاعی دارد و لذا کسانی دست‌اندرکار نقد ادبی محسوب می‌شوند که خود را در رویدادهای اجتماعی یا اوضاع فرهنگی یا تحولات سیاسی به هیچ وجهی دخیل نمی‌دانند و به دور از این قبیل «جنجال‌ها» صرفاً به کار «آکادمیک محض» می‌پردازند. همچنین از این برداشت نادرست چنین نتیجه گرفته می‌شود که تدریس نقد ادبی یا تحقیق در این حوزه می‌تواند فارغ از هرگونه ملاحظات «غیرادبی» صورت بگیرد، زیرا کار منتقد پرداختن به پیچیدگی‌های «متون جاودانه‌ی ادبی» است. به همین

سبب، مروجان این دیدگاه، بین «جاودانگیِ» ادبیات و «گذرا» و «بی‌اهمیت» بودنِ ملاحظات اجتماعی، نوعی تباین می‌بینند.

در نوشته‌ی حاضر قصد دارم در اثبات نادرستیِ این پنداشت، ماهیت عمیقاً دموکراتیک نقد ادبی را از راه تفحّص در خاستگاه‌ها و سیر تاریخیِ دموکراتیک این حوزه از علوم انسانی مورد تأکید قرار دهم. این بحث را همچنین با این هدف ارائه می‌کنم تا در ضمن به یک معضل ساختاری در تدریس و پژوهش دزباره‌ی نقد ادبی نیز بپردازم: چرا تدریس نقد ادبی در دانشگاه‌های ما کاری بسیار دشوار است و چرا پژوهش‌های جدی و درخور اعتنا در این حوزه چندان صورت نمی‌گیرند.

الف

نظریه‌پردازی‌های افلاطون در رساله‌ی او با عنوان ***جمهوری*** راجع به کارکرد ادبیات و نقش اجتماعیِ شاعران را معمولاً نخستین تأملات فلسفیِ نقادانه می‌دانند. لیکن پیش از افلاطون، شاعر و نمایشنامه‌نویس یونانی اریستوفان[1] در کمدی‌هایش به نقد ادبی پرداخته بود. اریستوفان رساله‌ی مستقلی راجع به نقد ادبی ننوشت، ولی در برخی کمدی‌هایش آثار برخی نویسندگان یونانی را مورد ارزیابی‌های نقادانه قرار داد. برای مثال، نمایشنامه‌ی معروف او با عنوان ***غوک‌ها*** شامل نقدهایی بر نمایشنامه‌های اوریپید[2] و اشیل[3] است. در این نقدها، اریستوفان ملاک‌های زمانه‌ی خود درباره‌ی ویژگی‌های شعر یا نمایش‌نامه‌ی

---

1. Aristophanes
2. Euripides
3. Aeschylus

ارزشمند را به آثار اوریپید و اشیل اِعمال می‌کند و داوری‌هایی را در خصوص ارزش نوشته‌های آنان بیان می‌دارد. پیداست که نوشته‌های نقادانه‌ی اریستوفان صرفاً در مقوله‌ی نقد عملی می‌گنجند و نه نظریه‌پردازی درباره‌ی ماهیت ادبیات یا ملاک‌های نقد ادبی. از این رو، افلاطون را ــ به سبب تأملاتش در مورد نظریه‌ی ادبی یا نقد نظری ــ به‌حق باید واضع نقد ادبی دانست.

تصادفی نیست که دیرینه‌ترین رساله‌هایی که در آن‌ها تعریفی نقادانه از ادبیات ارائه گردیده و مجموعه‌ای از ملاک‌ها یا موضوعات مهم در بررسی نقادانه‌ی ادبیات به دست داده شده است، در واقع نه کتب نقد ادبی به مفهوم اخص کلمه، بلکه تفحّصات فلسفی در خصوص ادبیات و هنرند که به قلم فلاسفه‌ی یونان باستان به رشته‌ی تحریر درآمدند. در آن صورت، باید گفت نطفه‌ی نظریه و نقد ادبی در مهد دموکراسی (یونان باستان) بسته شد. افلاطون اهل آتن (کانون حکومت مردم‌سالار یونان باستان) و اشراف‌زاده‌ای بود که نه فقط قصد سیاستمدار شدن داشت، بلکه اساساً رساله‌ی ***جمهوری*** را برای طراحی نظام سیاسی‌ای نوشت که به زعم او صیانت از منافع جامعه را به مؤثرترین شکلِ ممکن تضمین می‌کرد. مخالفت افلاطون با شعرا و «دروغ‌پرداز» قلمداد کردن ایشان نیز در چارچوب همین نگرش سیاسی درباره‌ی نظامِ کمال‌مطلوبِ اجتماعی یا سامان فرهنگیِ جامعه قابل فهم است. به زعم افلاطون، قدرت انکارناپذیر ادبیات در بازنمایی واقعیت می‌تواند موجب شکل‌گیری گرایش‌ها یا اعتقاداتی بسیار برانگیزاننده و بالقوه خطرناک در آحاد جامعه شود. لذا دولت باید ملاک‌هایی را در زمینه‌ی آفرینش آثار ادبی اِعمال کند. راه اِعمال کردن این ملاک‌ها، نقد ادبی است. به بیان دیگر، نقد ادبی از نظر افلاطون یعنی هدایت مردم به

سوی ثواب و صلاح آنان. منتقدان ادبی وظیفه دارند با مشخص ساختن آثار ارزشمند، مردم و بویژه جوانان را به خواندنِ آن متونی تشویق کنند که برای سامانِ اجتماعی ضرری به دنبال نداشته باشد. در واقع، نقد ادبی رسالتی اجتماعی دارد: حُسن رفتار آحاد جامعه در گرو مصون ماندن آنان از گمراهی‌های شعرا و آثار آن‌هاست؛ پس منتقد (در مقام کسی که قدرت تشخیص حقیقت و کذب را دارد) باید نقش نگهبان اخلاق جامعه را ایفا کند.

آراء افلاطون در باب نقد ادبی، البته صرفاً مبیّن دیدگاه خاص او درباره‌ی نقش ادبیات و وظیفه‌ی منتقدان ادبی است. پدید آمدن نقد ادبی در مهد دموکراسی جهان باستان، بدین معنا بود که اندیشه‌هایی متفاوت و حتی متضاد با نظرات افلاطون از راه تضارب آراء می‌توانستند مطرح شوند. شگفتا که این اندیشه‌های متضاد را شاگرد و مرید افلاطون، یعنی ارسطو، در رساله‌ی مشهور خود (*شعرشناسی*) به اهل نظر عرضه کرد. ارسطو تعریض اصلیِ استاد خود به ادبیات را (این‌که شاعران حقیقت را بیان نمی‌کنند) این‌گونه پاسخ می‌گوید که اساساً حقیقتِ شعری با حقیقت آن‌گونه که در زندگیِ واقعی مستفاد می‌شود، فرق دارد. کار شاعر بازنماییِ واقعیتِ موجود نیست، بلکه شاعر باید واقعیت را آن‌گونه که شایسته است باشد به نمایش بگذارد. لذا، وجه افتراق شاعر با تاریخ‌نگار در این است که مورخ به ثبت رویدادهای حادث شده بسنده می‌کند، حال آن‌که شاعر رخدادهای ممکن‌الوقوع را از راه تخیل مورد کنکاش قرار می‌دهد. ایضاً در پاسخ به ایرادِ مطرح شده توسط افلاطون مبنی بر این‌که شاعر با برانگیختن احساساتِ ما خِرَدمان را زایل می‌سازد، ارسطو استدلال می‌کند که کار تراژدی این است که از راه ایجاد ترحم و هراس موجب تزکیه‌ی

تماشاگران نمایش شود. به بیان دیگر، نمایشنامه‌نویس با امکان‌پذیر ساختن همذات‌پنداریِ ناخودآگاهانه بین تماشاگر و قهرمانِ تراژدی، زمینه‌ی تخلیه‌ی نمادین یا آئینیِ احساساتِ بالقوه ویرانگری را فراهم می‌کند که در زندگی واقعی می‌توانند منجر به مصیبت شوند.

این شرح موجز از رویاروییِ ارسطو با مرشد خویش افلاطون و در واقع ابطال آراء یک استاد توسط شاگردش، بدین جهت در این‌جا ذکر شد تا معلوم گردد که نقد ادبی خاستگاهی عمیقاً دموکراتیک و چندصدایی دارد. ارسطو حدود بیست سال در محضر افلاطون در «آکادمی» به کسب حکمت اشتغال داشت و ناگفته پیداست که از آراء و اندیشه‌های او بسیار تأثیر پذیرفته بود. صرفاً روحیه‌ای کاملاً علم‌جویانه و دموکراتیک می‌تواند باعث شود که افلاطون، در عین این تأثیرپذیری، اندیشه‌های خاص خود را در خصوص ماهیت ادبیات و روش بررسی متون ادبی مطرح کند. دیدگاه افلاطون درباره‌ی ادبیات، دیدگاهی کاملاً محتوا ـ محور است. او به محتوای بیان‌شده در آثار ادبی و تأثیر آن در مخاطبان یا مصرف‌کنندگان ادبیات نظر دارد و در پی پاسخ‌گویی به این پرسش است که رسالت و ارزش ادبیات چیست. متقابلاً ارسطو از منظری شکل ـ محور (فرمالیستی) به عناصری نظر دارد که متن ادبی را واجد ساختاری زیباشناختی می‌کنند و می‌کوشد این موضوع را روشن کند که نحوه‌ی تأثیرگذاری ادبیات چیست. تقابل این دو نظرگاه، آشکارتر از آن است که نیازی به تبیین داشته باشد. لیکن شاید مهم‌تر از تقابل این دو دیدگاه، زمینه‌ی پیدایش این تقابل باشد. قول مشهوری است که ارسطو به شاگردان خویش کراراً می‌گفته است که «افلاطون برایم عزیز است، اما حقیقت را بیش از افلاطون دوست می‌دارم». ظاهراً فیلسوفان یونان باستان، در مقام پیشگامان نظریه و نقد ادبی،

قرن‌ها پیش از پیدایش پساساختارگرایی و طیف متنوع نظریه‌های نقد ادبیِ پس از دهه‌ی ۱۹۶۰ به این نتیجه رسیده بودند که هر نظریه‌ی ادبی، حکم نوعی گفتمان را دارد و برساخته‌ای[1] بیش نیست. از نظر آنان، این برساخته‌ها می‌توانسته‌اند در عین تباین و تضاد ماهوی، با یکدیگر همزیستی داشته باشند و اصلاً تکامل هر برساخته‌ای، مستلزم ابطال برخی یا همه‌ی اجزاء به وجود آورنده‌ی آن برساخته است.

زمینه‌ی دموکراتیکی که اشاره شد، سِیر بعدیِ تاریخ نقد ادبی را برای‌مان روشن‌تر می‌کند. فلاسفه و نظریه‌پردازانی که پس از ارسطو تعریف‌های جدیدی از ادبیات ارائه دادند و شیوه‌هایی را در فهم نقادانه‌ی متون ادبی تدوین کردند که به نحوی از انحاء روش‌های قبلی را ناکارآمد جلوه می‌داد، در واقع تداوم‌دهندگان سنت دموکراتیکی بودند که از بدو پیدایش نظریه و نقد ادبی شکل گرفته بود و به عبارتی جزء جدایی‌ناپذیرِ روحِ نقد ادبی بود. هوراس[2]، شاعر و نظریه‌پرداز رومی، در رساله‌ی ***هنر شعر*** بر صناعت‌مندی شعر تأکید می‌ورزد و لونگینوس[3] در رساله‌ی ***امر عالی*** وارد نوعی گفت‌وگوی انتقادی با نظریه‌ی ارسطو در باب تراژدی و تزکیه می‌شود. آکویناس[4] و دانته[5] و بوکاچیو[6] در قرون وسطی؛ فیلیپ سیدنی[7] و بن جانسن[8] و جان

---

1. construction
2. Horace
3. Longinus
4. Aquinas
5. Dante
6. Boccaccio
7. Philip Sidney
8. Ben Johnson

درایدن[1] و افرا بن[2] و جان لاک[3] در دوره‌ی رنسانس؛ الکساندر پوپ[4] و ایلایزا هِیوود[5] و ادموند برک[6] و ایمانوئل کانت[7] و ساموئل جانسن[8] در سده‌ی هجدهم؛ ساموئل تیلور کولریج[9] و ویلیام وردزورث[10] و متیو آرنلد[11] و ویلیام ماریس[12] و والتر پِیتر[13] در قرن نوزدهم ــ این‌ها صرفاً برخی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازانی هستند که هر کدام به نحوی در بحث‌های نقادانه درباره‌ی ادبیات اداء سهم کرده‌اند. سهم هر یک از ایشان را می‌توان، به عبارتی، کوشش در جهت تعدیل و حتی براندازی یا نفی آراء پیشین محسوب کرد؛ اما باید توجه داشت که منظور از «نفی» در این‌جا، نفی دیالکتیکی است. به سخن دیگر، روح دموکراتیک حاکم بر این حوزه از مطالعات علوم انسانی ایجاب می‌کند که هر نظریه‌ای از راه تعامل با سایر نظریه‌ها معنا پیدا کند و دگرگون شود، نه در انتزاع از آن‌ها.

در دو سه دهه‌ی نخستِ قرن بیستم، پیدایش «نقد نو» از هر حیث این روند دموکراتیک را تشدید کرد. «نقد نو» خط بطلانی بود که بر

---

1. John Dryden
2. Aphra Behn
3. John Locke
4. Alexander Pope
5. Eliza Haywood
6. Edmund Burke
7. Immanuel Kant
8. Samuel Johnson
9. Samuel Taylor Coleridge
10. William Wordsworth
11. Matthew Arnold
12. William Morris
13. Walter Pater

همه‌ی نظریه‌های نویسنده ـ محور و تاریخ ـ محور و مضمون ـ محورِ سده‌های قبلی کشیده شد. جان کرو رنسم[1]، الن تِیت[2]، ویلیام ک. ویمست[3]، رابرت پِن وارن[4] و کلینت بروکس[5] توجه ما را به این حقیقت مهم جلب کردند که نقد ادبی بیشتر به موضوعاتی خارج از متن پرداخته است. این نظریه‌پردازان با اولی دانستن وجودشناسی بر معرفت‌شناسی، روال جدیدی را در نقد ادبی باب کردند که بر اساس آن، ملاحظات درون‌متنی و کوشش برای کشف منطق درونیِ ساختار متون ادبی بر هرگونه عامل برون‌متنی (خواه تاریخ و خواه فلسفه یا زندگینامه) مقدم شمرده می‌شود. در واقع، مطابق این رهیافت، شالوده‌ی مورد استناد منتقد برای یافتن معنا، خود متن است و سایر ملاحظات در بهترین حالت صرفاً برای صحّه‌گذاری بر یافته‌های حاصل از «قرائت تنگاتنگ» می‌توانند مفید باشند. گرچه «نقد نو» نظریه‌های پیش از خود را باطل دانست، اما خودِ این نظریه وامدار دیدگاه رمانتیک‌ها درباره‌ی «وحدت انداموار» است. به طریق اولی می‌توان افزود که فرمالیست‌ها هرگز منکر ارتباط متن با زمینه‌ی تاریخیِ پیدایش آن نبودند، کما این‌که کلینت بروکس در مقاله‌ای با عنوان «منتقد فرمالیست» به صراحت اظهار می‌دارد که هر اثر ادبی حکم یک «سند» را دارد و لذا می‌توان آن را برحسب نیروهای اجتماعی یا تاریخیِ به وجود آورنده‌اش مورد بررسی نقادانه قرار داد. بدین ترتیب، معلوم می‌شود که انقلاب

1. John Crowe Ransome
2. Allen Tate
3. William K. Wimsatt
4. Robert Penn Waren
5. Cleanth Brooks

فرمالیسم در نقد ادبی به معنای مطرود دانستن گفتمان‌های نقادانه‌ی پیشین نبود. بزرگترین خدمت «نقد نو» به نظریه‌ی ادبی، برقراری نوعی گفت‌وگوی انتقادی با آراء و اندیشه‌های دیرین در مطالعات نقادانه بود. این گفت‌وگو خصلتی کاملاً دموکراتیک داشت و به همین سبب بین این نحله و سایر مکاتب و رهیافت‌های نقد ادبی نوعی بده بستانِ مفهومی صورت گرفت، بده بستانی که به مدد آن «نقد نو» توانست در عین بهره‌گیری از برخی اجزاء نقد پیشامدرن، الگوی جدید و کاملاً مدرنی را در حوزه‌ی نقد ترویج کند.

پس نباید تعجب کرد که «نقد نو» راهگشای پیدایش طیف گسترده‌ای از رهیافت‌های دیگری در دهه‌های بعدی شد که در عین گسست از نظریه‌های پیشامدرن، درستیِ مفروضات و روش‌شناسیِ «نقد نو» را نیز مورد تردید قرار دادند. نقد مبتنی بر واکنش خواننده با براندازی الگوی نقد فرمالیستی (که از میان سه عامل به‌وجود آورنده‌ی تجربه‌ی ادبی، یعنی نویسنده ـ متن ـ خواننده، قائل به محوریت متن بود)، پارادایم دیگری را در نقد ادبی پیش نهاد که بر طبق آن یک متن واحد می‌تواند منجر به طیفی از تفسیرهای نقادانه شود. تباین این رهیافت با «نقد نو» کاملاً بارز است: منتقدان فرمالیست اعتقاد داشتند از آن‌جا که نقد باید مبتنی بر ویژگی‌های صوریِ متن باشد، پس هر متنی صرفاً یک تفسیر درست دارد، تفسیری که با برملا ساختن تنشی درونی در متن، نشان می‌دهد که ساختار آن متن حاصل متناقض‌نماهای آن است. متقابلاً نظریه‌پردازان نقد مبتنی بر واکنش خواننده اصرار می‌ورزند که «تفسیرِ واحد و درست» توهّمی ساده‌پندارانه است. هر خواننده‌ای بنابر ذهنیت شخصیِ خود یا بنابر افق توقعاتی که فرهنگ زمانه‌اش برای او تعیین می‌کند، قرائتی خاص از یک متن ارائه می‌دهد

که می‌تواند به اندازه‌ی هر قرائت دیگری «درست» باشد. پیچیدگی این بحث با الگوی دیگری در نقد ادبی که از یک سو به نظریه‌ی روانکاوی و نقد روانکاوانه مربوط می‌شود و از سوی دیگر گونه‌ای از نقد مبتنی بر واکنش خواننده را ترویج می‌کند، باز هم بیشتر شده است. مطابق این الگو، واکنش هر خواننده‌ای مبیّن هراس‌ها و اضطراب‌ها و آرزوهای کام‌نیافته و ناخودآگاهانه‌ی اوست. به استدلال نورمن هالند[1] (نظریه‌پرداز این شکل از نقد ادبی)، منتقدان روانکاو تاکنون چنین فرض می‌کردند که با قرائت متن بویژه شخصیت‌های آثار ادبی را مورد نوعی تحلیل روانکاوانه قرار می‌دهند، کمابیش همان‌گونه که یک روانکاو در مطب می‌کوشد تا ضمیر ناخودآگاهِ بیمار را بکاود؛ حال آن‌که اکنون باید گفت روانکاوِ واقعی، متن است و آن کسی که روانکاوی می‌شود خودِ خواننده است. واکنش نقادانه‌ی خوانندگان مختلف به متنی واحد، یکسان نیست زیرا مفاد ضمیر ناخودآگاه هر خواننده‌ای کاملاً خودویژه و نشان‌دهنده‌ی فردیت اوست.

چنان‌که پیداست، در رهیافت‌هایی که به عنوان نمونه ذکر کردم، مفاهیم گوناگونی یا از سایر رهیافت‌ها به عاریت گرفته شده‌اند و یا ابداع گردیده‌اند. این تعامل دموکراتیک منعکس‌کننده‌ی روح دموکراتیک نقد ادبی است. مجال دادن به پیدایش صداهای متباین و امکان‌پذیر دانستن ادغام اجزائی از این صداها در ترکیب‌های بی‌سابقه، نشان از جوهر دینامیک نقد ادبی دارد. نقد مارکسیستی، نقد ساختارگرایانه، نقد روانکاوانه، نقد فمینیستی، نقد تاریخ‌گرایانه‌ی جدید، نقد واسازانه، نقد فرهنگی، نقد پسااستعماری، نقد اسطوره‌ای و

---

1. Norman Holland

کهن‌الگویی، نقد فرمالیستی، نقد پدیدارشناسانه، نقد نشانه‌شناسانه و انواع نقدهای موسوم به پساساختارگرایانه همه و همه می‌توانند بدون حذف یکدیگر همزیستی داشته باشند. حقیقت غایی، دست‌کم در نقد ادبی وجود ندارد؛ حقیقت امری نسبی و برساخته است. از این حیث، هر کسی که جوهر نقد ادبی را درک کرده باشد به‌خوبی واقف است که هر قرائت نقادانه‌ای حکم یک برساخته‌ی مناقشه‌پذیر را دارد.

این باور عمیق به تکثر آراء، جز در فرهنگ‌های دموکراتیک و چندصدا نه امکان‌پذیر است و نه درک‌شدنی. مبارزه برای برقراری دموکراسیِ پارلمانی، وجه برجسته‌ی تاریخ چند سده‌ی اخیر غرب است. احترام به این اصل دموکراتیک که نیروهای سیاسی در عین اهداف و روش‌های متفاوتی که در پیش می‌گیرند، می‌توانند در حیات سیاسی کشور نقش داشته باشند و در چارچوب مجادلات و تصمیم‌های پارلمانی آینده‌ی ملت را رقم بزنند، زمینه‌ی مناسبی برای فهم تکثرگرایی در نقد ادبی فراهم می‌آوَرَد و در واقع آموزش نقد ادبی را تسهیل می‌کند. این گفته البته به این معنا نیست که مطرح شدن نظریه‌های جدیدِ نقد ادبی در غرب همواره از راهی دموکراتیک و بدون هیچ‌گونه تنشی صورت گرفته است. تاریخ نقد ادبی جدید در پاره‌ای موارد توأم با رویارویی مستبدانه‌ی سنت با نوگرایی بوده است. پیدایش ساختارگرایی نمونه‌ای از این رویارویی‌هاست. در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰، پاریس کانون گسترش اندیشه‌های ملهم از ساختارگرایی بود و نظریه‌پردازانی از قبیل رولان بارت[1] با تعمیم الگوی

1. Roland Barthes

مطالعات مردم‌شناسانه‌ی کلود لوی ـ استراس[1] به مطالعات فرهنگی و ادبی، پارادایم جدیدی را در نقد ادبی معرفی می‌کردند. کالین مک‌کیب[2] از جمله محققان انگلیسی‌ای بود که در دهه‌ی ۱۹۷۰ در محضر نظریه‌پردازان ساختارگرایی در پاریس تلمذ کرد و پس از مراجعت به انگلستان کوشید تا با تدریس ساختارگرایی در دانشگاه کیمبریج، به ایجاد تحول در برنامه‌های درسیِ رشته‌ی ادبیات یاری رساند. لیکن اولیاء دانشگاه کیمبریج (که امروز هم در زمره‌ی سنتی‌ترین و راکدترین دانشگاه‌های انگلستان است) این رهیافت جدید را برنتافتند و در اقدامی کاملاً ضددموکراتیک از رسمیت بخشیدن به استخدام مک‌کیب سر باز زدند و در واقع کوشیدند تا وی از آن دانشگاه رانده شود. این ماجرا ــ که چند سالی پس از مراجعت مک‌کیب به انگلستان رخ داد ــ چنان جنجالی به پا کرد که در روزنامه‌ها هم منعکس گردید و برای مثال یک شماره‌ی ویژه از ضمیمه‌ی ادبی روزنامه‌ی *تایمز* به همین موضوع اختصاص داده شد. پرسش اصلی این بود که آیا می‌توان یک استاد دانشگاه را از تدریس رهیافتی جدید در نقد ادبی منع کرد؟ آیا عدم تمدید قرارداد استخدام مک‌کیب و تبدیل نکردن وضعیت استخدام او به رسمی ـ قطعی، ترفندی ضددموکراتیک برای جلوگیری از ترویج ساختارگرایی نبود؟ این رویداد، به رغم ترفندهای مستبدانه‌ی بوروکرات‌های کیمبریج، فرجامی بسیار دموکراتیک داشت. کشیده شدن «ماجرای مک‌کیب» به روزنامه‌ها، انگیزه‌ی بحث گسترده‌تری در خصوص مدارا و پایبندی به تکثرگرایی گردید. همزمان با این بحث،

---

1. Claude Lévi-Strauss
2. Colin MacCabe

عطف توجه دنیای آکادمیک در انگلستان به رهیافت جدیدی در نقد ادبی به نام ساختارگرایی، روند ترجمه‌ی متون اصلیِ این نظریه از زبان فرانسوی به انگلیسی را تشدید کرد و برخی از شاخص‌ترین چهره‌های نقد ادبی به تبیین و ترویج این رهیافت پرداختند: جاناتان کالر[1] کتاب معروف ***نظریه‌ی ادبی ساختارگرا*** را در سال ۱۹۷۵ منتشر ساخت، کتابی که در واقع شکلِ بسط یافته‌ی رساله‌ی دکتری او با عنوان «ساختارگرایی: تکوین الگوهای زبانشناسانه و کاربرد آن‌ها در مطالعات ادبی» است؛ فرنک کرمُد[2] در دانشگاه لندن درس‌های جدیدی را درباره‌ی اندیشه‌های ساختارگرایان در برنامه‌ی درسیِ دانشجویانِ تحصیلات تکمیلی ادبیات گنجاند و علاوه بر تدریس ساختارگرایی مقالات متعددی را درباره‌ی این رهیافت منتشر ساخت؛ و در دانشگاه برمینگام، رمان‌نویس و استاد برجسته‌ی ادبیات دیوید لاج[3] در سال ۱۹۸۰ با انتشار کتاب ***به‌کار بردن ساختارگرایی*** به موجی که کالین مک‌کیب در معرفی و ترویج این رهیافت به راه انداخته بود دامن زد. در نتیجه‌ی همه‌ی این کوشش‌ها، تشبثاتِ بوروکرات‌های کیمبریج ناکام ماند و همان‌گونه که از یک فرهنگ دموکراتیک توقع می‌رود، ساختارگرایی جایگاه شایسته‌ی خود را در مجموعه نظریه‌های نقد ادبی پیدا کرد (تا متعاقباً توسط نظریه‌های پساساختارگرا به چالش طلبیده شود).

1. Jonathan Culler
2. Frank Kermode
3. David Lodge

ب

ماجرای مک‌کیب و جنجالی که از تدریس ساختارگرایی در دانشگاه کیمبریج به راه افتاد و همچنین فرجام دموکراتیک این رویداد، شاهدی دیگر بر ماهیت عمیقاً تکثرگرای نقد ادبی است. نقد ادبی با دموکراسی پیوندی دیرینه دارد، پیوندی که سابقه‌ی آن ــ چنان‌که در ابتدای این نوشتار اشاره شد ــ به یونان باستان می‌رسد. تدریس و فهم نقد ادبی در گرو باور به دموکراسی و تکثرگرایی و التزام به فرهنگ چندصدایی است. از این‌جا می‌توان معضل نقد ادبی در دانشگاه‌های ما را بهتر درک کرد. مطالعات ادبیِ آکادمیک در کشور ما، از دیرباز بدون توجه به نقد ادبی برنامه‌ریزی شده است. در رشته‌ی ادبیات فارسی تا همین چند سال پیش درس نقد ادبی جزو دروس اختیاری بود، به گونه‌ای که دانشجویان ادبیات فارسی می‌توانستند به جای نقد ادبی، دو واحد ورزش بگذرانند. امروز هم نقد ادبی نه در مقطع کارشناسی ارشد ادبیات فارسی جزو درس‌های دانشجویان است و نه حتی در مقطع دکتری. در واقع، نقد ادبی در دانشگاه‌های ما به دانشجویان ادبیاتِ بیگانه (مانند ادبیات انگلیسی) تدریس می‌شود، به این دلیلِ ساده که تدوین‌کنندگان دروسِ این رشته‌ها اکثراً در کشورهای غربی تحصیل کرده‌اند و به تأسی از برنامه‌های درسیِ دانشگاه‌های غربی نقد را در مجموعه درس‌های ادبیات گنجانده‌اند. لیکن هر کسی که به تدریس نقد ادبی در دانشگاه‌های کشور ما اشتغال دارد به‌خوبی می‌داند که آموزش این درس در زمره‌ی دشوارترین کارهاست. به‌طور معمول، تدریس نقد ادبی داوطلبان متعددی ندارد و ضمناً در میان دانشجویان هم نقد ادبی به‌عنوان درسی دشوار (سوء)شهرت دارد. دشواریِ تدریس نقد ادبی در درجه‌ی اول از گستردگی نظریه‌های جدید و ماهیت

میان‌رشته‌ای آن‌ها ناشی می‌شود. برای فهم نقد روانکاوانه لازم است که به میزان بسیار زیادی با نظریه‌ی روانکاوانه و کاربرد بالینی آن آشنا شویم. ایضاً نمی‌توان آراء استنلی فیش[۱] و ولفگانگ آیزر[۲] و هانس رابرت یاس[۳] و سایر نظریه‌پردازان نقد مبتنی بر واکنش خواننده را فهمید مگر این‌که ابتدا با نظریات فلسفی هوسِرل[۴] و هایدگر[۵] و گادامر[۶] آشنا شویم. به طریق اولی، فهم پسامدرنیسم در نظریه‌ی ادبی متأخر، مستلزم دانستن اندیشه‌های فردریک جیمسن[۷] و ژان بودریار[۸] و ژان - فرانسوا لیوتار[۹] است. همچنین باید توجه داشت که نقد ادبی حوزه‌ای بسیار پویا و دگرگون‌شونده است. تدریس تاریخ ادبیات و نمایشنامه و شعر چندان چالش‌دار نیست، زیرا در تدریس این قبیل حوزه‌ها هدفِ اول و آخر آشنا ساختن دانشجو با دانش موجود است. حال آن‌که دانش موجود در حوزه‌ی نقد ادبی دائماً در حال تغییر و گسترش است. مطرح شدن هر رهیافت جدید در نظریه و نقد ادبی به معنای انتشار انبوهی از مقالات و کتاب‌های جدید و کاربرد آن نظریه در قرائت نقادانه‌ی آثار مختلف است. استادی که بخواهد عملکرد معناداری در تدریس نقد ادبی داشته باشد، نخست باید به خواندن این مقالات و

---

1. Stanley Fish
2. Wolfgang Iser
3. Hans Robert Jauss
4. Edmund Husserl
5. Martin Heidegger
6. Hans-George Gadamer
7. Frederic Jamson
8. Jean Baudrillard
9. Jean-François Lyotard

کتاب‌ها و دنبال کردن بحث‌های غامض آن‌ها اهتمام بورزد. روال پژوهش‌کش و معلم‌پرورِ تدریس در دانشگاه‌های ما، البته مجال همگام ماندن با روند پُرشتابِ تحولات نظریه‌ی ادبی را به «استادان» ما نمی‌دهد. «استادی» که با تقبل ساعت‌ها تدریس در این دانشگاه و آن دانشگاه و فلان مؤسسه ی کنکور کارشناسی ارشد و . . . حتی فرصت رسیدگی به امور شخصیِ خود را ندارد، قادر نیست با این ضرباهنگِ پُرشتاب هماهنگ شود و خواه ناخواه پس از یکی دو سال از تحولات جدید و منابع دست‌اول غافل می‌ماند و لذا یا داوطلب تدریس نقد ادبی نمی‌شود و یا با تکرار حرف‌های کهنه‌شده خود را بیش از پیش در نزد همکاران و حتی دانشجویان مفتضح می‌سازد.

اما شاید مهم‌ترین دلیل معضلی که ما اکنون در تدریس نقد ادبی در دانشگاه با آن رو به رو هستیم، روحیه‌ی غیردموکراتیک (و بعضاً ضددموکراتیک) و ناسازگار با ذات نقد ادبی است. نقد ادبی را نمی‌توان تدریس کرد مگر این‌که در زندگیِ واقعی و در تعامل‌های میان‌فردی نیز به تکثرگرایی و همزیستیِ صداهای متباین باور داشته باشیم. ارتباط فرهنگ با پراتیک فردی، مبرهن‌تر از آن است که در این‌جا نیازی به تأکید یا بازگویی داشته باشد. کسی که اساساً حضور دیگران را مانعی بر سر راه پیشرفت فردیِ خود در دانشگاه تصور کند، چگونه می‌تواند نقد ادبی تدریس کند؟ چگونه می‌توان انحصارطلب و دائماً در پی قبضه‌کردن «فرصت»ها بود و در عین حال نظریه‌هایی را تدریس کرد که روح حاکم بر همه‌ی آن‌ها تأکید بر تعامل گفتمانی است؟ مستبدان و همپالکی‌ها و هواداران مستبدان هرگز منطق حاکم بر دینامیسم نقد ادبی را نمی‌توانند درک کنند و لذا از تدریس معنادارِ نقد ادبی نیز عاجزند. به همین سبب، آن عده از استادانی که خود در

فرهنگ‌های دموکراتیک تحصیل کرده‌اند، اگر در بوروکراسی معلم‌پرورِ دانشگاهی مستهیل شوند، به مرور علاقه به نقد ادبی و توانایی تدریس آن را از دست می‌دهند. شالوده‌ی نقد ادبی عبارت است از کوشش برای راه بردن به امر بیان ناشده و تبیین آن با وقوف و ایمان به این‌که آن امر بیان ناشده را می‌توان از منظری دیگر و در پرتوی دیگر نگریست و مورد بحث قرار داد. فرهنگی که دموکراسی را به امری مذموم تبدیل کند، در عرصه‌ی روابط آکادمیک نیز مروج یکه‌سالاری و خودبرتربینی است و به همین سبب سنخیتی با نقد ادبی نخواهد داشت و حتی مانع گسترش آن خواهد بود.

پژوهش در حوزه‌ی نقد ادبی نیز از شمول قانون عامی که فوقاً شرح داده شد، خارج نیست. در دانشگاه‌های ما تحقیقِ درخور اعتنایی درباره‌ی موضوعات مربوط به نقد ادبی صورت نمی‌گیرد. بخش عمده‌ی فعالیت‌هایی که کمابیش معطوف به نقد ادبی است، در واقع خارج از دانشگاه و در محافل فرهنگی ـ ادبیِ غیرآکادمیک صورت می‌پذیرد. سخنرانی‌های معنادارِ دست‌اندرکاران نقد ادبی (و نه معلمان حرفه‌ایِ کلاس‌های کنکور فوق‌لیسانس و قهرمانانِ تدریسِ چند ده ساعته در هفته) در انجمن‌ها و مراکزی صورت می‌گیرد که هیچ ارتباطی با دانشگاه ندارند؛ کتاب‌های نقد ادبی را محققان یا مترجمانی به علاقه‌مندانِ نقد ادبی عرضه می‌کنند که یا هیچ‌گونه سِمَتِ آکادمیک ندارند و یا بخش عمده‌ی فعالیت‌های‌شان به خارج از بوروکراسیِ دانشگاهی معطوف است؛ نگاهی گذرا به محتوای نشریات دانشگاهی (که شمارگان واقعی‌شان غالباً از چند ده نسخه فراتر نمی‌رود) مؤید این حقیقت است که بخش اعظم مقالات مربوط به نقد ادبی را باید در نشریات غیردانشگاهی‌ای جست که با شمارگان به مراتب بیشتر و

به‌طور مستقیم علاقه‌مندان نقد ادبی را مورد خطاب قرار می‌دهند؛ و . . . . خلاصه‌ی کلام این‌که در عرصه‌ی پژوهش نیز علت رکود در مطالعات مربوط به نقد ادبی را باید در ذهنیتی جست که به سبب غرابت با اندیشه‌های دموکراتیک، ذاتاً از بذل توجه به نقد عاجز است. پژوهش درباره‌ی نقد ادبی مستلزم روحیه‌ی دموکراتیکی است که فقدانش را با هیچ بودجه‌ی هنگفتِ دانشگاهی برای ترغیب استادان به تحقیق در این باره نمی‌توان جبران کرد.

فرهنگ بیگانه با تکثرگرایی همچنین پرورانند‌ه‌ی دانشجویانی است که دائماً در جست‌وجوی «حرف آخر» هستند و لذا از عهده‌ی فهم رهیافت‌های متباینِ نقادانه برنمی‌آیند. این جلسه که نقد فرمالیستی را به آن‌ها تدریس می‌کنید، همگی دل‌باخته‌ی فرمالیسم می‌شوند. جلسه‌ی بعد نقد فمینیستی را تدریس می‌کنید و آنان درمی‌یابند که باید از فرمالیسم به سبب بی‌توجهی‌اش به ستمی که بر زنان روا می‌شود، متنفر باشند. جلسه‌ی بعد نقد روانکاوانه را معرفی می‌کنید و آنان شناخت سازوکار روان انسان اعم از مرد یا زن را هدف اول و آخر قرائت متون ادبی می‌شمارند و کشف می‌کنند که دامنه‌ی نقد فمینیستی تا چه حد «محدود» بوده است. جلسه‌ی بعد نقد پسااستعماری را به آنان می‌آموزید و آنان نتیجه می‌گیرند که گفتمان روانکاوی تا چه حد مانع توجه آنان به موضوعات مهمی مانند هویت شرقی شده بود. جلسه‌ی بعد هنوز درس را آغاز نکرده‌اید که یکی از دانشجویان به نیابت از بقیه‌ی اعضای کلاس با لحنی محترمانه از شما می‌خواهد که گیج کردن آنان با نظریه‌های متناقض و پایان‌ناپذیر را خاتمه دهید و «حرف آخر» را در نقد ادبی به آنان درس بدهید! علاوه بر ساده‌خواهیِ عامی که به لطف معلمان حرفه‌ای دامنگیر دانشگاه شده است، این درخواست

نشان‌دهنده‌ی غایت‌جوییِ پراگماتیکی است که به سبب مألوف نبودن دانشجویان با فرهنگ چندصدایی و تکثر آراء همواره به دنبال گفتاری مقتدرانه و نهایی است. این موضوع همچنین روشن می‌کند که چرا در کلاس‌های ادبیات، به رغم تمناهای مکرر و عاجزانه‌ی ما و به رغم توسل‌مان به حربه‌ی بسیار بُرّنده‌ی «نمره»، باز هم اکثر قریب به اتفاق دانشجویان رغبتی به شرکت در بحث‌های کلاس از خود نشان نمی‌دهند و سکوت اختیار می‌کنند. ایضاً همین موضوع باید روشن کند که چرا دانشجویان ادبیات غالباً خواهان آن هستند که خودِ استاد تفسیری از متن مورد بررسی ارائه دهد و کار را بر همه‌ی آن‌ها آسان سازد. این دانشجویان بسیار دقیق و ماهرانه از سخنان استاد یادداشت برمی‌دارند، تا حدی که تکیه‌کلام استاد را هم عیناً می‌نویسند (و در اوراق امتحانی بازتولید می‌کنند!)، اما از ارائه‌ی نظری شخصی، نظری که نشانه‌ی تفکر آنان و کاربرد نظریه‌های نظام‌مندِ نقد ادبی باشد، عاجزند. تضارب آراء و مشارکت در بحث جمعی به منظور تعاطی افکار را از کسانی که اندیشیدن را به استاد واگذاشته‌اند و نظر او را نهایی و رونوشت‌کردنی می‌دانند، نمی‌توان توقع داشت.

نقد ادبی را نمی‌توان به سهولت تدریس کرد زیرا مخاطبان ما هنوز به آن درجه از خودآگاهیِ فرهنگی و سیاسی نرسیده‌اند که دموکراسی را به عنصری ساختاری در تفکر خود بدل کنند. اندیشه‌ی استبدادطلب، تکثر نظریه‌های نقد ادبی را برنمی‌تابد. ذهنیتی که اندیشیدن و استدلال کردن را فعالیتی تفویض‌پذیر می‌داند، هرگز نمی‌تواند در حوزه‌ای خوش بدرخشد که تفکر و اقامه‌ی دلیل از ملزومات اجتناب‌ناپذیر آن هستند. نقد ادبی مستلزم باور داشتن به دموکراسی و منوط به درک این موضوع است که به منظور قرائت یک متن، گفتمان‌هایی مختلف و

گهگاه متضاد را می‌توان دخیل یا کارآمد دانست. برای نیل به چنین ذهنیتی، تلاش استادان نقد ادبی هم بی‌ثمر است. حتی اگر پراتیک قاطبه‌ی مدرسان نقد ادبی در دانشگاه‌های ما مبیّن دموکراتیک بودن اندیشه‌ی آنان و تمایل‌شان به ترویج تکثرگرایی بود، باز هم می‌بایست نخست فرهنگ دموکراسی‌طلب همه‌گیر می‌شد تا مخاطبان ما از سر آگاهی و میل شخصی خواهان فراگیری نقد ادبی باشند و نقد را موضوعی مربوط به حیات اجتماعیِ خویش بدانند. تا آن زمان، تدریس نقد ادبی حکم کوبیدن آب در هاون را دارد.

«شحنه باید که دزد در راه است»

بررسیِ مصداق‌های سرقت ادبی در کتاب

نظریه‌های نقد ادبی معاصر

سوگند به قلم و آنچه [با آن] می‌نویسند.
(*قرآن*، سوره‌ی قلم، آیه‌ی ۱)

مقدمه

جریانِ ضدفرهنگی «کتاب‌سازی»، یا به عبارتی وصله و پینه کردن نوشته‌های دیگران و جا زدن آن به عنوان نوشته‌ی بدیع و ماحصل تلاش شخصی، در فرهنگ و کشور ما ــ همچون بسیاری فرهنگ‌ها و کشورهای دیگر ــ مسبوق به سابقه‌ای بس طولانی است. استاد جلال‌الدین همایی در مجلد دوم از کتاب *فنون بلاغت و صناعات ادبی* به حکایتی در *گلستان* سعدی اشاره می‌کند که مؤیِدِ این سابقه‌ی طولانی است. در آن حکایت، سعدی از فرد شیّادی سخن به میان

می‌آوَرَد که «دعوی سیادت و شاعری» می‌کرده اما متعاقباً معلوم می‌شود که نه سیادت داشته است و نه شاعری می‌دانسته، بلکه اشعار انوری را به نام خود به خلق‌الله عرضه می‌داشته و به قول سعدی «شعرش در دیوان انوری یافتند» (۳۴۸). تصور این‌که انوری یا سعدی یا هر شاعر دیگری از به تاراج رفتن حاصل اندیشه و ثمره‌ی طبع ظریف و نکته‌سنجش تا چه حد خشمگین و غمین می‌شده است، چندان دشوار نیست. می‌توان افزود که نه فقط شعرا، بلکه اصولاً هر صاحب‌نظری و هر کسی که با قلم خویش در راه گسترش اندیشه‌ای می‌کوشد، از حق‌کشی و بلکه شیّادیِ سارقانی که اموال فکری و معنویِ او را به سرقت می‌برند، آزار و ضرر می‌بیند.

سرقت ادبی در روزگار ما بیش از آن‌که در مورد شعرهای این شاعر و داستان‌های آن داستان‌نویس صورت بگیرد، با دستبرد زدن به نوشته‌های تحقیقیِ پژوهشگران انجام می‌شود. برای مثال در حوزه‌ی ادبیات، محققی با صَرفِ روزها و شاید ماه‌ها از عمر خویش مقاله یا کتاب درخور تأملی می‌نویسد و مدتی بعد با کمال حیرت و ناباوری می‌بیند که شخصی بی‌مایه که هرگز رنج آن‌همه تتبع و تحقیق را بر خود هموار نکرده، نظرات او را با دستکاری و اندکی تغییر در نحو و واژگان به نام خود عرضه داشته است. این نوع خسران، هزار بار از خسران مالی بدتر و شاید به‌کلی جبران‌ناپذیر است. اگر سارقی بی‌انصاف اموال مادیِ انسان را به سرقت ببرد، ضرر حاصل از این دزدی را شاید بتوان با تلاش دوباره جبران کرد و آن مالِ ازدست‌رفته را با عین یا مشابه‌اش جایگزین ساخت؛ اما اموال معنوی و اندیشه‌های به یغما رفته را شاید هیچ‌گاه جبران نتوان کرد.

نوشته‌ی حاضر کوششی است برای تدقیق مفهوم سرقت ادبی از

راه بررسی مصداق‌های آن در کتابی با عنوان ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** (تهران: انتشارات سمت، چاپ اول ۱۳۷۷ و چاپ دوم ۱۳۸۱). بررسی سرقت ادبی در این کتاب که آقای مهیار علوی‌مقدم مدعیِ نوشتنِ آن است، بویژه از این رو ضرورت دارد که کتاب یادشده توسط انتشارات «سمت» و به عنوان کتاب درسی و برای تدریس به دانشجویان (در رشته‌ی ادبیات فارسی) منتشر گردیده است. در مقدمه‌ی ناشر بر این کتاب آمده است که تأسیس «سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها» («سمت») در سال ۱۳۶۳ با هدف تحقق «یکی از اهداف مهم انقلاب فرهنگی [یعنی] ایجاد دگرگونی اساسی در دروس علوم انسانی دانشگاه‌ها» صورت گرفت و این دگرگونی مستلزم «تدوین منابع مبنایی و علمی معتبر» است (علوی‌مقدم، چهار).[1] از جمله برنهادهای نوشته‌ی حاضر این است که هم به سبب سرقت ادبیِ انجام‌شده در این کتاب و هم به سبب آشفتگی‌ها و خطاهای فاحشِ نظری، این کتاب را نمی‌توان منبعی مبنایی و علمی و معتبر محسوب کرد. در بخش‌های بعدی، نخست نکاتی در تعریف سرقت ادبی ذکر خواهد شد و سپس مصادیق این سرقت در کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** با ذکر مثال و شاهد نشان داده می‌شود. بخش پایانیِ این نوشتار به بحثی مختصر درباره‌ی برخی جنبه‌های حقوقی و نیز برخی پیامدهای اجتماعی و فرهنگیِ سرقت ادبی اختصاص دارد.

---

۱. در مقاله‌ی حاضر، کلیه‌ی نقل‌قول‌ها از کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** از چاپ اول این کتاب (۱۳۷۷) صورت گرفته است، اما لازم به تذکر است که چون چاپ دوم این کتاب (۱۳۸۱) عیناً و بی‌هیچ تغییری مشابه چاپ اول آن است، شماره صفحاتی که مورد ارجاع قرار گرفته‌اند در مورد چاپ دوم نیز صادق‌اند.

۱. سرقت ادبی چیست؟

چنان‌که در آغاز اشاره شد، سرقت آثار و آراء دیگران قدمتی چند صد ساله دارد و هم از این روست که از قرن‌ها پیش محققان و اندیشمندان کوشیده‌اند تا مرز میان نگارش اصیل از یک سو، و اقتباس و تقلید و عاریت گرفتن و انتحال و امثال آن را از سوی دیگر معیّن کنند. بخشی از دشواریِ تعیین کردنِ این مرز از آن‌جا ناشی می‌شود که منطقاً و محققاً می‌توان پذیرفت که دو یا چند نویسنده یا پژوهشگر، همزمان یا با فاصله‌ی زمانی، به اندیشه و نظرِ یکسان یا مشابهی برسند. به بیان دیگر، صِرف مشابهتِ آراء را نمی‌توان بی‌درنگ شاهدی مقنع بر سرقت ادبی دانست. به طریق اولی، می‌توان این احتمال را هم منتفی ندانست که چه بسا محققی مطلبی را در جایی بخواند و سخت تحت تأثیر آن قرار گیرد و در واقع آن نظر را چنان به قول روانشناسان «درونی» سازد که بعدها همان نظر را ناخودآگاهانه بیان کند بدون این‌که تعلق آن به صاحب اول را به یاد آوَرَد. حتی مشابهت واژگانی و نحوی هم، ولو به احتمالی بسیار ضعیف، می‌تواند تصادفی باشد. از این احتمالات که برشمردیم پیداست که داوری در خصوص سرقتی بودن یا نبودن آراء مطرح شده در هر کتاب یا مقاله‌ای مستلزم باریک‌اندیشی درباره‌ی معانی و مصادیق سرقت ادبی است. قضاوت در این خصوص باید بر پایه‌ی چنان تعریفی از سرقت ادبی انجام شود که شق‌های محتملِ شبیه به سرقت (اما در واقع نگارش اصیل) را شامل نگردد.

به دست دادن تعریفی جامع درباره‌ی سرقت ادبی که همه‌ی مصداق‌های آن را شامل شود کار سهلی نیست، اما شاید بتوان تعریف زیر را شالوده‌ای برای بحثِ بیشتر درباره‌ی این موضوع دانست: سرقت ادبی عبارت است از استفاده از آراء و نظرات دیگران بدون مشخص

کردن این‌که آن آراء و نظرات به دیگران تعلق دارد. سرقت ادبی به شکل‌های مختلفی می‌تواند رخ دهد، از جمله به این صورت‌ها:

۱. رونوشت کردن جملات و عبارات یا حتی تعابیرِ به‌کار رفته در نوشته‌های دیگران و عدم ذکر مشخصات منبعی که آن جملات یا عبارات یا تعابیر از آن‌ها اخذ شده است.

۲. بازگفتن آراء و نظرات دیگران با جملاتی متفاوت[1] بدون ذکر منبعِ آن آراء و نظرات.

۳. بسنده کردن به ذکر منبع در فهرست مراجع و مآخذ و خودداری از ذکر منبع برای نقل‌قول‌های انجام‌شده از دیگران، یا خودداری از ذکر منبع برای آن بخش‌هایی از یک نوشتار که نویسنده در آن‌ها آراء و نظرات دیگران را با جملاتی متفاوت بازگفته است.

تصور عمومی از سرقت ادبی غالباً به بند شماره‌ی یک از بندهای سه‌گانه‌ی فوق محدود است. به سخن دیگر، اغلب چنین تصور می‌شود که فقط اگر نگارنده‌ای عین نوشته‌ی کسی را کلاً یا جزئاً در نوشته‌ی خود بیاورد بدون آن‌که مشخص کند آن نوشته را محققی دیگر به رشته‌ی تحریر درآورده، آن‌گاه وی مرتکب سرقت ادبی گردیده است. در عین این‌که چنین کاری بی‌تردید مصداق دزدیِ فاحشِ ادبی است، باید گفت چه در گذشته و چه در زمان حاضر، سارقان سست‌بنیه که از جوهر و اسطقسِ نگارش بی‌بهره هستند، تدبیرها و حیله‌های حیرت‌آوری برای دزدی از نوشته‌های دیگران اندیشیده‌اند. از جمله این‌که نوشته‌ای پُرمغز را می‌خوانند و سپس با عوض کردن الفاظ یا تقدم و تأخر جملات یا به‌کاربردن مترادف برای برخی واژه‌ها، همان

---

1. paraphrase

نوشته را بازمی‌نویسند تا وانمود کنند که خودشان صاحب آن اندیشه یا سخن هستند. در چنین صورتی، نویسنده‌ی متنِ اول هم به دشواری می‌تواند ثابت کند که به نوشته‌اش دستبرد زده‌اند، زیرا سارق با خیالی آسوده مدعی می‌شود که نشانه‌ای و مدرکی دال بر این سرقت در نوشته‌ی دوم یافت نمی‌شود.

اما شاید شکل نسبتاً متأخرتر و مکارانه‌تری از سرقت ادبی که در زمانه‌ی ما بویژه در پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشجویان تحصیلات تکمیلی رواج یافته این است که سارق در فهرست منابع و مآخذ یا مراجع، همان کتاب یا مقاله‌ای را که مورد سرقت قرار داده با مشخصات کامل ذکر می‌کند.[۱] حُسن این حیله در این است که اگر روزی خواننده‌ی بابصیرت و منصفی به دزدیِ انجام‌شده از آن منبع پی ببرد، سارق مدعی می‌شود که قصد دزدی در کار نبوده، نشان به آن نشان که به نام آن منبع در جایی اشاره شده یا مشخصات کامل آن منبع در فهرست پایان مقاله یا کتاب گنجانده شده است. یا این‌که سارق مدعی می‌شود که آگاهانه و تعمداً از مطالب آن منبع استفاده کرده و چنین می‌پنداشته است که صِرفِ قید کردنِ مشخصات منبع در فهرست

۱. یک سارق ادبی جدید، اخیراً کتابی را از جمله برمبنای مقالات من درباره‌ی سیمین دانشور سرهم‌بندی و منتشر کرده، اما در مقدمه‌ی همان کتاب از یکی از مقاله‌های من با عنوان «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن» نام برده و آن را جزو «برجسته‌ترین نقدها» درباره‌ی دانشور توصیف کرده است! خواننده‌ی علاقه‌مند می‌تواند مقاله‌ی من را (که در کتاب ***گفتمان نقد*** منتشر شده است) مقایسه کند با مطالب کتاب مورد نظر (که در عنوان فرعی‌اش سیمین دانشور یک «شهرزاد پسامدرن» نامیده شده است) تا ببیند چگونه نظراتی که در آن مقاله درباره‌ی پسامدرنیسم در دو رمان ***جزیره‌ی سرگردانی*** و ***ساربانْ سرگردان*** ابراز کرده بودم، به نحوی مغشوش بازتولید شده‌اند. البته انتحال انجام‌شده در آن کتاب کذایی، محدود به مقاله‌ی من («سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن») نیست.

پایانی کفایت می‌کند. اما باید گفت که هر نویسنده‌ای موظف است که استفاده‌ی خود از نوشته‌های سایر محققان و نویسندگان را به دقت و بدون ابهام **در هر مورد به‌طور جداگانه** و با ارجاع خواننده به متن اصلی مشخص کند. فهرست منابع و مآخذ هر نوشته‌ای صرفاً مبیّن آثاری است که نویسنده برای تحقیق درباره‌ی موضوع و نگارش مقاله یا کتابش به آن‌ها رجوع کرده است. هرگونه نقل‌قول مستقیم یا غیرمستقیم یا بازنویسیِ مطالب با الفاظ و نحوی متفاوت، باید با اذعان به تعلق آن مطالب به نویسنده‌ای دیگر صورت بگیرد. در غیر این صورت، خواننده محق است نتیجه بگیرد که آنچه می‌خواند متعلق به نویسنده‌ی آن نوشته است و برای بیان آن مطلب از آراء و نوشته‌های دیگران استفاده‌ای به عمل نیامده است.

تعریفی که در بالا توضیح داده شد، زوایای ناپیدا و پیچیده‌ی دستبردهای نگارشی را شاید تا حدودی روشن کند و با معلوم ساختن حدود و ثغور سرقت ادبی، ملاکی برای داوری درباره‌ی این‌که کدام نوشته را می‌توان نشان‌دهنده‌ی تاراج آثار مکتوب و اموال فکریِ دیگران دانست، به دست دهد. البته در کتاب‌های معانی و بیان و صنایع بدیع، قدمای ما ملاک‌های مختلف و مشروح‌تری را برای قضاوت در این باره مطرح کرده‌اند و اشاره به پاره‌ای از معروف‌ترینِ این ملاک‌ها این بحث را کامل‌تر خواهد کرد. در این‌جا برای رعایت اختصار می‌توان به آنچه جلال‌الدین همایی درکتاب خود با عنوان ***فنون بلاغت و صناعات ادبی*** «سرقات ادبی» نامیده[1] استناد کرد که در واقع هم

---

۱. نویسندگان کتاب‌های بدیع عربی و فارسی قدیم در گذشته فصلی را به «سرقات شعری» اختصاص می‌دادند، اما استاد همایی این عنوان را به «سرقات ادبی» تبدیل کرد تا انواع ژانرها و نیز نوشته‌های مربوط به ادبیات (تحقیقات ادبی، نقد ادبی، یا به‌طور کلی آثار غیرتخیلی) را

جمع‌بندی آراء قدما را شامل می‌گردد و هم دیدگاه خود استاد را. همایی برای تعریف سرقت ادبی از تعاریفی استفاده می‌کند که سه ادب‌پژوهِ سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری در آثارشان مطرح کرده‌اند. این سه محقق عبارت‌اند از علامه سراج‌الدین ابویعقوب یوسف‌بن ابی‌بکر خوارزمی و جلال‌الدین محمدبن عبدالرحمن قزوینی و سعدالدین مسعودبن عمر خراسانی که به ترتیب مؤلف ***مفتاح العلوم*** و ***تلخیص المفتاح*** و ***مطول*** هستند. همایی با تلفیق آراء خود و سه مؤلف مذکور، انواع سرقت ادبی را تحت یازده عنوان طبقه‌بندی می‌کند که عبارت‌اند از: ۱. نسخ یا انتحال، ۲. مسخ یا اقاره، ۳. سلخ یا المام، ۴. نقل، ۵. شیّادی و دغل‌کاری یا دزدیِ بی برگه و بی نام و نشان، ۶. حل، ۷. عقد، ۸ ترجمه، ۹. اقتباس، ۱۰. توارد و ۱۱. تتبع و تقلید (۳۵۷). شرح مبسوطی که همایی از این یازده نوع سرقت ارائه می‌دهد، نشان‌دهنده‌ی تمایزهای بسیار ظریفی است که در این طبقه‌بندی رعایت شده‌اند. برای مثال، اگر کسی گفته‌های نویسنده‌ای دیگر را از نوشته‌ای بگیرد و با عوض کردن طرز بیان، همان گفته‌ها را راجع به موضوعی دیگر در نوشتاری به امضاء خود منتشر کند، به زعم همایی مرتکب سرقت ادبی از نوع چهارم («نقل») شده، حال آن‌که اگر موضوع را عوض نکند مرتکب سرقت ادبی از نوع سوم («سلخ» یا «المام») گردیده و اگر برخی از عبارات به‌کار رفته در نوشته‌ی اصلی را هم استفاده کند، به سرقت ادبی از نوع دوم («مسخ» یا «اغاره») دست زده است. توضیح این‌که «نقل» برحسب معنای لغویِ این اصطلاح یعنی از جایی به جایی دیگر بردن و در این‌جا منظور این است که کسی

شامل گردد (همایی، ۳۴۹).

گفته‌های نویسنده‌ای یا مضامین نوشته‌ی او را از اثر اصلی به نوشته‌ای جعلی ببرد. «سلخ» و «المام» (به ترتیب به معنای پوست کندن و تقرّب به چیزی) زمانی رخ می‌دهد که کسی اندیشه‌ی مطرح شده در اثری را بدون نام بردن از مؤلف اصلی و با سبکی متفاوت بازنویسی کند. «اغاره» (به تاراج بردن) و «مسخ» آن نوعی از سرقت ادبی است که سارق برای رد گم کردن، ترتیب کلمات و جملات را عوض می‌کند و همچنین با توسل به مترادف‌های واژه‌ها یا با شرح و بسط ترکیب‌های زبانیِ به‌کار رفته در متن اصلی، متنی دیگر جعل می‌کند که اندیشه‌های مطرح شده در آن در واقع مأخوذ از منبعی ذکرناشده هستند.

تفاوت‌های ظریفی که برشمردیم، باید این موضوع را روشن کرده باشد که استاد همایی با این طبقه‌بندیِ یازده رکنی تا چه حد کوشیده است تا در تعیین انواع گوناگون سرقتِ ادبی دقت و باریک‌بینی به خرج دهد، که البته تلاشی درخور تحسین است. لیکن خود استاد نیز متذکر شده است که اکثر مصادیق سرقت ادبی را می‌توان برحسب پنج رکن اول از این یازده نوع مشخص ساخت.[1] بنابر این، در این‌جا صرفاً موارد اول و پنجم را هم به شرح فوق اضافه می‌کنیم تا توضیحی را که به نقل از همایی درباره‌ی شکل‌های عمده‌ی سرقت ادبی دادیم، تکمیل کنیم. «نسخ» و «انتحال»، اولین و بارزترین و انکارناپذیرترین نوع

۱. به اعتقاد نگارنده‌ی این سطور، الگویی ساده‌تر ولی شاید به همان میزان کارآمد را شمس‌الدین محمدبن قیس رازی در کتاب معروف *المعجم فی‌معائیر اشعارالعجم* (سده‌ی هفتم هجری) برنهاد. استاد همایی نیز در کتاب خود به این الگو اشاره می‌کند (۷-۳۹۶) و ارکان چهارگانه‌ی آن را به نقل از *المعجم* (صفحات ۴۵-۳۴۰) شامل انتحال و سلخ و المام و نقل می‌داند. باید افزود که البته نویسنده‌ی *المعجم* به‌طور خاص به سرقت‌های شعری نظر داشته است و نه سرقت ادبی به مفهوم عام کلمه که شامل نظریه و نقد ادبی هم می‌شود.

سرقت ادبی است که طی آن، کسی «گفته یا نوشته‌ی دیگری را عیناً، حرف به حرف و بی کم و زیاد و بدون تصرّف و تغییر، یا با اندک تصرّفی» به خود نسبت می‌دهد (همایی ۳۵۸). این شکل از دستبرد زدن به دسترنج فکریِ دیگران البته نشانه‌ی شیّادیِ وقیحانه است، اما شرحِ داده‌شده در کتابِ ***فنون بلاغت و صناعات ادبی*** درباره‌ی گونه‌ی پنجم از سرقت‌های ادبی («شیّادی و دغل‌کاری یا دزدیِ بی برگه و بی نام و نشان») حتی از این هم دردناک‌تر است:

> شخصِ دانشمندِ محقّقِ زحمتکش چه بسا که ماه‌ها و سال‌ها، رنج تتبّع و تفَحص می‌بَرَد و سرگشته و سراسیمه از این کتاب به آن کتاب و از این کتابخانه به آن کتابخانه می‌دود، تا مطلبی تازه به چنگ می‌آوَرَد، و آن را در کتابی یا مقاله‌یی می‌نویسد و برای این‌که نوشته‌ی خود را مستند و مستدل نموده باشد، مأخذ و سند نوشته‌ی خود را هم، در حاشیه غالباً با ذکر صفحه و سطر و دیگر خصوصیّات نسخه، به دست می‌دهد، غافل از این‌که وسیله‌ی دزدی بی برگه و بی نام و نشان به دست سارقانِ شیّادِ تردستِ ادبی داده است، که نوشته‌ی او را انتحال می‌کنند، و به جای این‌که از مؤلّف کتاب و نویسنده‌ی مقاله نام ببرند، مآخذ او را سند کار خود قرار می‌دهند، با این‌که، شاید در تمام عمر خود، اصلاً آن مآخذ را ندیده و نخوانده باشند. بر فرض هم که ببینند، از عهده‌ی فهم آن برنمی‌آیند. (۳۷۰)

این شکل از سرقت ادبی به مفهوم واقعیِ کلمه رذیلانه است، زیرا

هم ثمره‌ی سخت‌کوشیِ فکریِ دیگران را به تاراج می‌دهد و هم این‌که ظاهراً هیچ ردپایی از سارقِ بی‌مقدارِ بی‌انصاف باقی نمی‌مانَد. البته همان‌گونه که در بخش بعدی خواهیم دید، به رغم رذالتی که در این شیوه و سایر شیوه‌های سرقت ادبی نهفته است، خداوندی که خود در *قرآن* «به قلم و آنچه [با آن] می‌نویسند» سوگند یاد کرده است، نهایتاً روی سارقان ادبی را سیاه خواهد کرد و این مکاری‌ها برملا خواهد شد، که به قول شاعر (و به نقل از همایی ۳۹۹):

هر چه در دل داری از مکر و رموز
پیش ما پیدا و رسوا همچو روز

و باز به قول حضرت مولانا:

دزد گرچه در شکار کاله است
شحنه با خصمانش در دنباله است

۲. مصداق‌های سرقت ادبی در یک کتاب درسی

از جمله‌ی دردناک‌ترین رویدادهایی که بر اهل قلم ممکن است حادث شود، روبه‌رو شدن با کتاب یا مقاله‌ای است که تمام یا بخشی از مطالب آن از نوشته‌های خودِ ایشان به سرقت رفته و به نام دیگری در بازار نظر و اندیشه عرضه شده باشد. راقم این سطور وقتی در نمایشگاه کتاب تهران در اردیبهشت ۱۳۸۰ کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** را ابتیاع کرد، هرگز نمی‌دانست که نوشته‌های خود و برخی از همکاران و دوستانش را به صورتی مثله‌شده و مسخ‌شده و گاه حتی تحریف‌شده به امضای نویسنده‌ای ناآشنا در آن خواهد یافت. از آن‌جا که تخصص این نگارنده نظریه و نقد ادبی است، در اولین فرصت مغتنم کتاب را مشتاقانه گشود و با این امید شروع به خواندن کرد که مطالب این کتاب

یافته‌ها یا دست‌کم شرح و تبیینی محققانه در زمینه‌ی «صورت‌گرایی و ساختارگرایی» را (آن‌چنان که در عنوان فرعیِ کتاب ذکر شده است) در اختیار او گذارد. اما دریغا که کتاب مذکور این توقع را برنیاورد، بلکه پس از بررسیِ دقیق معلوم شد که آقای مهیار علوی‌مقدم (که در بقیه‌ی این مقاله، بیشتر با عنوان «نویسنده‌ی کتاب» مورد اشاره قرار خواهند گرفت) در واقع این کتاب را به روشی «نوشته‌اند» که از شأن محققِ راستین و مؤلفِ صاحب‌نظر کاملاً به دور است.

بهترین راه اثبات برنهاد فوق، این است که منابع «نویسنده‌ی کتاب» را ـ تا آن‌جا که به نوشته‌های چندین سال پیشِ خودِ من مربوط می‌شود ـ در این‌جا معلوم کنم و مواردی از دستبردهای ایشان به آن منابع را مثال بزنم. من در سال ۱۳۶۹ مقاله‌ای در معرفی رهیافت شکل‌مبنایانه (فرمالیسم، یا به قول «نویسنده‌ی کتاب»، «صورت‌گرایی») در نقد ادبی نوشتم با عنوان «مبانی فرمالیسم در نقد ادبی (با نگاهی به قطعه شعری از سهراب سپهری)». این مقاله در نشریه‌ی ***کیهان فرهنگی*** (شماره‌ی ۳، سال هفتم، خرداد ۱۳۶۹، صفحات ۳۰-۲۶) منتشر شد.[1] مقاله‌ی من از دو بخش تشکیل شده بود: در بخش نخست به معرفی آراء نظریه‌پردازان این مکتب پرداخته بودم و در بخش دوم قطعه شعری با عنوان «دنگ . . .» سروده‌ی زنده‌یاد سهراب سپهری را بر

۱. در هر شرّی چه بسا خیری نهفته باشد. سرقت ادبی «نویسنده‌ی کتاب» ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** از این مقاله و برخی دیگر از مقالات من که در اواخر دهه‌ی ۱۳۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۳۷۰ در برخی نشریات ادبی (مانند ***کیهان فرهنگی*** و ***ماهنامه‌ی کِلک***) منتشر شده بود، من را به صرافت تجدید چاپ آن مقالات و نیز گزیده‌ای از سایر مقالاتم انداخت. خواننده‌ی علاقه‌مند می‌تواند برای خواندن ویراست جدیدی از مقالات یادشده مراجعه کند به کتاب ***گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی.***

مبنای اصول و قواعدِ همین رهیافت نقد کرده بودم. «نویسنده‌ی کتاب» کل بخش دوم از مقاله‌ی من را در کتاب کذاییِ خود گنجانده (صفحات ۲۱۳ الی ۲۱۵)، بدون این‌که به خواننده بگوید که این نقد را شخص دیگری نوشته است. طبیعتاً خواننده‌ای که این کتاب را می‌خواند، این‌گونه تصور می‌کند که این نقد را «نویسنده‌ی کتاب» نوشته است، حال آن‌که شواهد زیر خلاف این موضوع را ثابت می‌کند. در مقاله‌ی من (صفحه‌ی ۳۰) آمده است:

> شعر «دنگ . . .» متشکل از چهار بند است، که هر کدام مرحله‌ای از فرایند طرح‌شدن یک اندیشه‌ی محوری است. این اندیشه‌ی محوری، ایده‌ی گذشت زمان می‌باشد و به همین دلیل واژه‌هایی از قبیل زمان، دم، لحظه، حال، عمر، گذرا، فرصت و ساعت مجموعاً هفده بار در طول شعر تکرار شده‌اند. از میان تمام این واژه‌ها، کلمه‌ی «لحظه» با شش مرتبه تکرار، بیش از واژه‌های دیگری که فکر گذشت زمان را القا می‌کنند، در متن به چشم می‌خورد. بدین ترتیب می‌توان گفت ایده‌ی مستتر در تمام شعر، کوتاه بودن واحد زمان (لحظه) در مقیاس بشری است. اما همان‌گونه که خواهیم دید، شاعر متعاقباً نتیجه می‌گیرد که «دوام» از توالی «لحظه» حاصل می‌آید و لذا کل این تصور که زمان گذراست، صرفاً یک تناقض‌نما (paradox) بیش نیست.

حال بنگرید به آنچه «نویسنده‌ی کتاب» ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** در

صفحات ۴-۲۱۳ نوشته‌اند:

> شعر «دنگ . . .» متشکل از چهار بند است. . . . هر یک از این چهار بند نشان‌دهندهٔ مرحله‌ای از فرایند یک اندیشه است ــ اندیشهٔ گذشت زمان. . . . شاعر برای نشان دادن اندیشهٔ گذشت زمان، واژه‌هایی مانند زمان، دم، لحظه، حال، عمر، گذرا، فرصت و ساعت را هجده بار در تمام طول شعر خود گنجانده است. از میان این واژه‌ها، واژهٔ «لحظه» با شش بار تکرار، بسامد بالایی دارد و بیش از واژه‌های دیگر، اندیشهٔ گذشت زمان را القا می‌کند. . . . به این ترتیب، اندیشهٔ پنهان در تمام طول شعر، کوتاه بودن واحد زمان (لحظه) در مقیاس جهانی است. اما شاعر در سطرهای بعدی، نتیجه می‌گیرد که «دوام» از توالی «لحظه» حاصل می‌شود و در نتیجه کل این تصور که زمان گذراست، پارادوکس است.

آیا هر خواننده‌ای که این دو متن را ولو به‌طور سرسری مقایسه کند به سرقتی که انجام شده است، پی نخواهد برد؟ متن نقل‌قول‌شده‌ی فوق از کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***، مصداق بارز سلخ و المام است، یعنی آن نوعی از سرقت ادبی که سارق، اندیشه یا نظری را از متنی می‌گیرد و سپس با تغییر الفاظ (مثلاً «پارادوکس» به جای «تناقض‌نما») و جابه‌جا کردن عبارات به شکلی ظاهراً متفاوت بیان می‌کند. در این‌جا می‌توان نمونه‌ای دیگر را هم ذکر کرد تا نشان داده شود که «نویسنده‌ی کتاب» ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** به نحوی

نظام‌مند مبادرت به سرقت ادبی کرده است. در مقاله‌ی من (ایضاً صفحه‌ی ۳۰) چنین آمده است:

> وجود علامت سه نقطه (. . .) پس از واژه‌ی دنگ، باعث می‌شود که حالت طنین ناشی از پژواک صدای زنگ ساعت در ذهن خواننده تداعی شود. ساعت زمان در «شب عمر» با صفت «گیج» توصیف شده است. شب پایان چرخه‌ی بیست و چهار ساعته‌ی شبانه روز است و ترکیب آن با واژه‌ی «عمر»، توجیهی است برای این‌که چرا شاعر ساعت زمان را «گیج» دانسته است.

و این هم شکل به سرقت رفته‌ی همین متن در صفحه‌ی ۲۱۴ از کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***:

> وجود علامتِ سه نقطه (. . .) پس از واژهٔ دنگ، باعث می‌شود که حالت طنین ناشی از پژواک صدای زنگ ساعت در ذهن خواننده تداعی شود. . . «ساعت زمان» در «شب عمر» با صفت «گیج» توصیف شده است. شب، پایان چرخهٔ بیست و چهار ساعتهٔ شبانه روز است و ترکیب آن با واژهٔ «عمر»، نشان‌دهندهٔ گیجی ساعت زمان.

بعید است کسی بتواند مدعی شود که این دو متن هیچ ربطی به یکدیگر ندارند و «نویسنده‌ی» متن دوم برحسب یک اتفاق عین همان مطالب و تقریباً عین همان جملاتی را بیان کرده است که من در مقاله‌ی خودم هشت سال پیش از انتشار این کتاب نوشته بودم. البته

«نویسنده‌ی» محترم جملاتی را هم در جای‌جایِ این متونِ سرقت‌شده گنجانده است، شاید با این تصور که با توسل به این ترفند در مظان اتهام سرقت ادبی قرار نخواهد گرفت. اما ناگفته پیداست که اصل برنهادهای این نقد بر شعر سپهری و حتی جملات و عبارت‌های به‌کار رفته در آن از مقاله‌ی من برداشته شده‌اند. چنان‌که از این دو نمونه باید معلوم شده باشد، اثبات این‌که کل مطالبی که در صفحات ۲۱۳ و ۲۱۴ و ۲۱۵ کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** آمده از مقاله‌ی من به سرقت رفته کاری بسیار ساده است، ولی برای جلوگیری از اطناب کلام در این‌جا ترجیح می‌دهم خواننده‌ی منصف را به اصل مقاله‌ام در ***کیهان فرهنگی*** (که در کتاب من با عنوان ***گفتمان نقد*** تجدید چاپ شده است) ارجاع دهم و در عوض به بررسی سرقت ادبی در بخش‌های دیگری از کتاب بپردازم.

«نویسنده» بخش اول از مقاله‌ی من را که به بحث در خصوص آراء فرمالیست‌ها و خاستگاه نظرات آنان می‌پردازد، در بقیه‌ی کتاب به صورت پاره ـ پاره مورد استفاده قرار داده و چنین وانمود کرده که این مطالب حاصل تحقیق و نگارش و ترجمه‌ی ایشان است. برای مثال، من در بخشی پیرامون نظرات کلینت بروکس[1] (از نظریه‌پردازان نحله‌ی موسوم به «نقد نو» در آمریکا)، بخشی از یکی از مقالات معروف او را ترجمه کردم و در مقاله‌ام از قول او نقل کردم. «نویسنده» عین ترجمه‌ی مرا در کتاب نقل‌قول کرده است، بدون این‌که بگوید این ترجمه از کیست. در مقاله‌ی من (صفحه‌ی ۲۷) آمده است:

1. Cleanth Brooks

بروکس این‌طور استدلال می‌کند: «عناصر شعر با یکدیگر مرتبط‌اند، اما نه به‌صورت گل‌هایی که در یک دسته‌گل کنار هم گذاشته شده باشند، بلکه ارتباط آنها مانند ارتباط بین گل و دیگر قسمت‌های گیاهی است که می‌روید. زیبایی شعر در حکم گل دادنِ تمام گیاه است و مستلزم ساقه، برگ و ریشه‌های نهان می‌باشد . . . اجزاء شعر با یکدیگر به‌صورت انداموار و با مضمون شعر به صورت غیرمستقیم مرتبط‌اند . . . ».

و در کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** (صفحه‌ی ۲۵) همین متن به این صورت آمده است:

بروکس . . . چنین می‌نویسد: « عناصر شعر با یکدیگر مربوطند؛ اما نه به صورت گلهایی که در یک دستهٔ‌گل کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، بلکه ارتباط آنها مانند ارتباط گل با دیگر قسمتهای گیاهی است که می‌روید. زیبایی شعر همانند گل دادنِ تمام گیاه است و مستلزم ساقه، برگ و ریشه‌های نهان آن است. . . اجزاء شعر نیز با یکدیگر بصورت نظام‌مند و ارگانیک و با محتوا و مضمون شعر به صورت غیرمستقیم مربوط است . . . ».

تفاوت این دو متن در چیست؟ «نویسنده‌ی کتاب» عبارت «این‌طور استدلال می‌کند» را تبدیل کرده است به «چنین می‌نویسد»؛ یا کلمه‌ی «انداموار» را تبدیل کرده است به «ارگانیک» و به جای «مضمون شعر» نوشته است «محتوا و مضمون شعر». چنان‌که ملاحظه می‌کنید،

«نویسنده‌ی» خوش‌انصاف با مسکوت گذاشتن نام مترجم این نقل‌قول و افزودن یک کلمه در این‌جا و کاستن یک کلمه در آن‌جا وانمود می‌کند که خودش این مطلب را ترجمه کرده است، حال آن‌که کپی‌برداری ایشان از ترجمه‌ی ارائه شده در مقاله‌ی من کاملاً آشکار و انکارناپذیر است. ایشان به روال همه‌ی مراجعی که در پایین صفحات کتاب ذکر کرده، حتی منبع این نقل‌قول از بروکس را نیز به طور ناقص و تحریف‌شده گنجانده است. منبع مقاله‌ی بروکس، همان طور که من در مقاله‌ام ذکر کرده‌ام، این است:

Cleanth Brooks, "Irony as a Principle of Structure", in *Critical Theory since Plato*, ed. H. Adams (New York, 1971), p. 1042.

«نویسنده‌ی کتاب» منبع این مقاله را در یک پانوشت در صفحه‌ی ۲۵ این‌گونه ذکر کرده است:

Brooks, Cleanth; *Irony as a Principle of Structure, in Critical Theory*; p. 1042.

استفاده از ترجمه‌ی من و ارجاع خواننده به متن انگلیسی، راقم این سطور را به یاد این گفته‌ی حکیمانه‌ی استاد همایی می‌اندازد که:

> من خود یکی از این جماعت را دیدم که «شفای» ابوعلی سینا را سند نوشته‌ی خود قلمداد کرده بود، و در برخورد با وی معلوم شد، که اصلاً در عمر خود کتاب «شفا» را ندیده است و آن را از افسانه‌ی «امیر ارسلان» و «سه تفنگدار» امتیاز نمی‌دهد. و پاره‌ای از این جماعت گستاخی را چنان وانمود می‌کنند که اصلاً آن سَند و مأخذ را پیش

> از مؤلف آن کتاب و نویسنده‌ی آن مقالــه، دیـده بودنـد، و حال آن‌که شاید ابداً آن مأخـذ را ندیـده باشـند، و حـدود معلومات و تتبّعات و وضعِ کارِ ایشان هرگز مناسب بـا آن دعوی نباشد. (۳۷۱)

صَرفِ نظر از این‌که ترجمه‌ی ارائه‌شده در کتاب ***نظریـه‌هـای نقـد ادبی معاصر*** به غیر از دو سه کلمه عین ترجمه‌ی من است و این میزان از مشابهت نمی‌تواند در ترجمه‌ی دو مترجم از یک متنِ واحد صـورت بگیرد، باید پرسید «نویسنده‌ی» این کتاب چگونه خواننـده را بـه متـون اصلیِ نظریه‌ی فرمالیسم در نقد ادبی ارجاع می‌دهـد امـا نمـی‌دانـد کـه فرمالیسم و ساختارگرایی دو رهیافت متفاوت در نقد ادبی هستند؟ نقـد فرمالیستیِ من بر شعر سپهری، در ایـن کتـاب بـا عنـوانِ جعلـیِ «نقـد ساختاریِ شعر "دنگ": سهراب سپهری» آورده شـده اسـت! گـویی کـه فرمالیسم و ساختارگرایی فرقی ندارند! این‌قبیل آشفتگی‌هـا و خطاهـای فاحشِ نظری، این ظنّ را تقویت می‌کنند که «نویسنده» به هـیچ روی از متـون اصـلی اسـتفاده نکـرده، بلکـه برداشـت مغلـوط و ابتـرِ خـود از نوشته‌های دیگران را با تحریف آن نوشته‌ها تلفیق کرده و بـه خواننـده ارائه داده است. «نویسنده‌ی کتـاب» عـین ایـن کـار را (بـه کـار بـردن ترجمه‌ی من یا دیگران بدون ذکر این‌کـه خـودش متـرجم آن مطالـب نیست) در چندین مورد دیگر هم انجام داده است که بـاز بـه مـصداق «مشت نمونه‌ی خروار» و به منظور جلوگیری از اطاله‌ی کلام از ذکر آن خودداری می‌کنم و خواننده را به مقاله‌ی خودم و متن این کتاب ارجاع می‌دهم.

أُس اساس کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** سرقت ادبی اسـت و

هم به این دلیل نمونه‌های متعددی از مصادیق استفاده‌ی حق‌کشانه از آثار دیگران را می‌توان از آن مثال آورد. برای نمونه، من در بهمن و اسفند ۱۳۶۹ مقاله‌ای با عنوان «تبلور مضمون شعر در شکل آن (نگاهی به شعر "دریا" سروده‌ی شفیعی‌کدکنی)» نوشتم که در ***ماهنامه‌ی کلک*** منتشر گردید (شماره‌ی ۱۱ و ۱۲، بهمن و اسفند ۱۳۶۹، صفحات ۳۷-۱۳۴). در این مقاله، من در واقع نمونه‌ای از نقد فرمالیستی را در بررسی قطعه شعری از شفیعی‌کدکنی به دست دادم تا موضوع نقد فرمالیستی برای دانشجویان و علاقه‌مندان ادبیات فارسی روشن‌تر شود. «نویسنده‌ی کتاب» ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** این مقاله را نیز عیناً در کتاب کذاییِ خود آورده (صفحات ۲۱۶ تا ۲۱۹) و در یک پانوشت در صفحه‌ی ۲۱۹ اشاره کرده است: «در نقد و تحلیل ساختاری این شعر از مقالهٔ "تبلور مضمون شعر در شکل آن، نگاهی به شعر دریا" نوشتهٔ حسین پاینده، ص ۱۳۴ (ر.ک. کتابشناخت) یاری گرفته‌ام (چهارچوب و ساختار نقد از نگارندهٔ این سطور [یعنی مهیار علوی‌مقدم] است).» ظاهر امر حکایت از آن دارد که جناب «نویسنده» دست‌کم یک بار منبع خود را ذکر کرده؛ اما حقیقت امر جز این است. ایشان مدعی شده که «چهارچوب و ساختار نقد» از خودش است و فقط از یک صفحه از نقد چهار صفحه‌ای من «یاری» گرفته، لیکن مقایسه‌ی متنِ نقد در کتاب ایشان با متن مقاله‌ی من نشان می‌دهد که در حقیقت ایشان تمام چهار صفحه‌ی مطلب من را در کتاب خود آورده است و ضمناً هیچ بخشی از «چهارچوب و ساختار نقد» از ایشان نیست. برای اثبات این موضوع، توجه خواننده را به نمونه‌های زیر جلب می‌کنم. در مقاله‌ی من (صفحه‌ی ۱۳۴) آمده است:

شعر «دریا» سروده‌ی شفیعی‌کدکنی نمونه‌ی خوبی برای نقد شدن با شیوه‌ی نقد فرمالیستی است، به چند دلیل که از جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: نخست این‌که، شعرِ کوتاهی است و فرمالیست‌ها بیشتر اشعاری را مناسب نقد فرمالیستی می‌دانستند که شاعر برای رعایت ایجاز در آن، شکل سروده‌ی خود را هرچه غنی‌تر کرده باشد؛ دوم آن‌که، مضمون شعر (تباین دو ایده‌ی سکون و حرکت) به وضوح در شکل آن تبلور یافته است، تا حدی که می‌توان گفت تأثیری که شعر در ذهن خواننده به جا می‌گذارد . . . به دلیل چگونگی گفته‌شدن (شکل) این حرف است.

حال بخوانید شکل به سرقت رفته‌ی همین متن را در کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** (صفحه‌ی ۲۱۶):

شعر «دریا» به دو دلیل نمونهٔ مناسبی برای نقد و تحلیل فرمالیستی و ساختارگراست:

۱. این شعر کوتاه است و صورتگرایان و ساختارگرایان عمدتاً شعرهای کوتاه را برای نقد و تحلیل برمی‌گزینند؛ چرا که شاعر برای رعایتِ ایجاز، شکلِ اشعار خود را کوتاه و در عین حالِ پربار می‌کند.

۲. مضمون این شعر آشکارا در عناصر شکل آن نمود یافته است: تقابل بین دو عنصر «ایستایی» و «حرکت». همین شکلِ شعر است که تأثیر خاص خود را بر ذهن خواننده

بر جای می‌گذارد و کارکرد مضمون شعر را براحتی بر دوش می‌کشد.

آیا مقایسه‌ی دو متنِ فوق نشان می‌دهد که آقای علوی‌مقدم فقط از مقاله‌ی من «یاری» گرفته و «چهارچوب و ساختار نقد» از خودش است، یا این‌که ایشان در حقیقت مقاله‌ی من را به صورتی مثله‌شده و تحریف‌شده رونوشت کرده است؟ کجای «چهارچوب و ساختار» این نقد از ایشان است؟[1] از کسی که دست به نوشتن کتاب درباره‌ی ساختارگرایی می‌زند، بعید است که واژه‌ی «ساختار» را این‌طور بی‌معنا

---

۱. ضمناً آقای علوی‌مقدم عین همین جمله («چهارچوب و ساختار نقد از نگارنده‌ٔ این سطور [یعنی مهیار علوی‌مقدم] است») را در مورد نقدهای دیگر در کتاب‌شان ذکر کرده‌اند که آن‌ها نیز احتمالاً نوشته‌ی ایشان نیست. من یک مورد از این نقدها را بازبینی کردم و معلوم شد که ایشان اثر شخص دیگری را به عنوان نوشته‌ی خود جلوه داده است: نقد شعر «پیام گل» سروده‌ی مسعود سعد سلمان در صفحات ۱۹۱ الی ۱۹۴ کتاب آقای علوی‌مقدم، از صفحات ۸۸ الی ۹۱ کتاب ***درآمدی بر سبک و سبک‌شناسی در ادبیات*** نوشته‌ی محمود عبادیان (تهران: انتشارات جهاد دانشگاه تهران، ۱۳۶۸) رونوشت شده است. در این‌جا من به نقل کردن جمله‌ی اول از تحلیل عبادیان و مقایسه‌ی آن با جمله‌ی اول از «نقدی» که آقای علوی‌مقدم نوشته است بسنده می‌کنم. طبیعتاً اگر آقای عبادیان مایل باشند می‌توانند به سهم خود و برای پاس‌داشتِ ارزش قلم، به سرقتی که از کتاب‌شان صورت گرفته است معترض شوند. در صفحه‌ی ۸۸ از کتاب عبادیان تحت عنوان «نگاهی به چکامه و محتوای کلی و تحلیلی سبک آن» آمده است که چکامه‌ی مسعود سعد سلمان «فرایند بازگشایی غنچه در جریان باد بهاری است که شاعر آن را به مایه‌ی تمثیلی و نمادین سروده است و آن را ضمن گفتگویی تخیلی میان غنچه، باد و می به محتوای چکامه در آورده است». آقای علوی‌مقدم هم در صفحه‌ی ۱۹۱ کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** تحت عنوان «محتوای کلّی قصیده» نوشته‌اند که این شعر توصیفی است از «فرایند بازگشایی غنچه در جریان وزش باد بهاری. این محتوای کلّی را شاعر ضمن گفتگویی تخیلی میان غنچه، باد و می بیان کرده است». چنان‌که ملاحظه می‌شود، آقای علوی‌مقدم «چکامه» را به «قصیده» تبدیل کرده‌اند و به جای عبارت «در جریان باد بهاری» نوشته‌اند «در جریان وزش باد بهاری»، والا نظر ابراز شده در واقع متعلق به عبادیان است.

به کار ببرد. ولی اتفاقاً چون آقای علوی‌مقدم در حقیقت هیچ کتابی درباره‌ی ساختارگرایی ننوشته‌اند بلکه آثار دیگران را وصله و پینه کرده‌اند، مرتکب این اشتباهات فاحش شده‌اند. از جمله‌ی آشفتگی‌ها و خطاهای بزرگِ نظری در این کتاب دقیقاً همین نکته‌ای است که ایشان در این‌جا گفته‌اند: « صورتگرایان و ساختارگرایان عمدتاً شعرهای کوتاه را برای نقد و تحلیل برمی‌گزینند». مطلقاً این‌گونه نیست! البته فرمالیست‌ها به دلایلی که من به تفصیل در مقالاتم توضیح داده‌ام شعرهای کوتاه را برای نقد شدن مرجّح می‌دانستند، ولی ساختارگرایان ـــ درست برعکس فرمالیست‌ها ـــ مجموعه‌ی اشعار یک شاعر یا شعرهای سروده شده در یک دوره‌ی تاریخی را برای بررسی ساختارگرایانه مناسب می‌دانستند. این قبیل اشتباهات فاحشِ نظری که در جای‌جای این کتاب مشهود است، هرگونه اعتبار علمی را از آن سلب می‌کند.

به نمونه‌ای دیگر دقت فرمایید. در صفحه‌ی ۱۳۶ از مقاله‌ی من در نقد شعر «دریا» (یعنی صفحه‌ای که «نویسنده‌ی کتاب» اصلاً اشاره‌ای به آن نکرده) آمده است:

> به همین دلیل در پایان سطر سوم علامت دو نقطه (:) وجود دارد. این علامت، ذهن خواننده را آماده می‌کند که در سطر بعدی دلیلی برای آنچه شاعر گفته است اقامه می‌شود. این استفاده‌ی بجا از علامات سجاوندی را در سطر آخر نیز می‌بینیم زیرا در اینجا عبارت «همه عمر» بین دو علامت مکث (،) آورده شده است و لذا خواننده برای خواندن این عبارت باید مکث کوتاهی را قبل و بعد از آن

رعایت کند.

آیا متن زیر (از صفحه‌ی ۲۱۸ کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***) رونوشتی ناشیانه از نقل‌قولِ فوق نیست؟

> به همین دلیل در پایان سطر سوم، علامت دو نقطه (:) گذاشته شده است. این علامت، ذهن خواننده را آماده می‌کند تا در سطر بعدی تفسیری بر آنچه شاعر گفته است بیابد. این نوعِ به کارگیری درست و علمی از نشانه‌های سجاوندی را در سطر پایانی نیز می‌بینیم. عبارتِ «همه عمر» بین دو علامت مکث (ویرگول) قرار گرفته است. در نتیجه خواننده در خواندنِ این عبارت، مکث کوتاهی — پیش و پس از آن — می‌کَند.

آقای علوی‌مقدم نه فقط حاصل تحقیق هموطنان خود را به عنوان نوشته‌ی خودشان جلوه داده‌اند، بلکه از نوشته‌های نویسندگان خارجی نیز به گونه‌ای استفاده کرده‌اند که خواننده تصور می‌کند ایشان از راه تحقیقِ فردی به نکات یا بحث‌های ذکرشده در این کتاب رسیده‌اند. در این‌جا مایلم یک نمونه از این موارد را ذکر کنم که به من و استاد مرحوم سرکار خانم خوزان نیز مربوط می‌شود. من و زنده‌یاد خوزان در سال ۱۳۶۹ کتابی ترجمه کردیم با عنوان ***زبانشناسی و نقد ادبی*** که نشر نی آن را منتشر کرد.[۱] این کتاب دربرگیرنده‌ی مجموعه مقالاتی

---

۱. ویراست دوم این کتاب، با اضافات، در سال ۱۳۸۱ توسط نشر نی منتشر شد. ارجاعات داده‌شده در این مقاله به چاپ اولِ این کتاب است.

است از سه نظریه‌پرداز خارجی به نام‌های راجر فالر[1] و رومن یاکوبسن[2] و دیوید لاج[3]. در مقاله‌ی اول این کتاب (صفحه‌ی ۱۷)، فالر در بحث راجع به کاربردپذیری یا کاربردناپذیری زبانشناسی در نقد ادبی، نقل‌قولی از زبانشناس برجسته رومن یاکوبسن می‌آورَد که در آن گفته شده است:

> شعرشناسی به مسائل ساختار کلام می‌پردازد، درست همان‌طور که در تحلیلِ نقاشی به ساختِ تصویری پرداخته می‌شود. از آن‌جا که زبانشناسی علم جهانیِ ساختارِ کلام است، شعرشناسی را باید جزء مکمل زبانشناسی دانست.

آقای علوی‌مقدم در کتاب کذاییِ خود عین همین نقل‌قول را ایضاً در بحث راجع به کاربردپذیری یا کاربردناپذیری زبانشناسی در نقد ادبی آورده است، اما به استفاده‌ی خودش از مقاله‌ی فالر (که در سایر بخش‌های کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** نیز مشهود است) هیچ اشاره‌ای نکرده و همچنین برای مسکوت گذاردن این‌که این بحث را از کدام منبع اخذ کرده، به نام مترجمانِ این نقل‌قول نیز اشاره نکرده و در واقع نقل‌قول را به صورت تحریف‌شده‌ی زیر در صفحه‌ی ۱۵۵ آورده است:

> شعرشناسی به ساختار کلام می‌پردازد، همانند تحلیل نقاشی که به ساختار تصویر می‌پردازد و چون زبانشناسی

---

1. Roger Fowler
2. Roman Jakobson
3. David Lodge

> علم جهانی شناختِ زبان شعری است (!؟)، شعرشناسی را باید جزء مکمل زبانشناسی دانست.

این نحوه‌ی استفاده از ترجمه‌ی دیگران و عدم ارجاع خواننده به منبعی که این ترجمه از آن‌جا اخذ شده، مصداق بارز سرقت ادبی است. «نویسنده‌ی کتاب» به روال معمولِ خود، مرجع این نقل‌قول در زبان اصلی را نیز به صورتی تحریف‌شده ذکر کرده‌اند. مشخصات منبع اصلی آن‌گونه که در ترجمه‌ی من و زنده‌یاد خوزان به دست داده شده، به قرار زیر است:

Roman Jakobson, "Concluding Statement: Linguistics and Poetics"; in T. A. Sebeok (ed), *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960), p. 350.

آقای علوی‌مقدم مشخصات منبع خود را (که در واقع کتاب ترجمه‌ی من و مرحوم خانم خوزان است) اعلام نکرده و در عوض در یک پانوشت در صفحه‌ی ۱۵۵، منبع انگلیسی را به عنوان مأخذ اصلی خود ذکر کرده است، آن هم به این صورتِ تحریف‌شده و ناقص:

Jakobson, Roman; *Concluding Statement, Linguistics and Poetics*; p.350.

۳. برخی پیامدهای حقوقی و فرهنگیِ سرقت ادبی

اهل قلم و پژوهندگان ادبیات، ذاتاً انسان‌هایی حق‌شناس و حق‌گزارند و راقم این سطور اطمینان دارد که خواندن شواهدی که به مصداق «مشت نمونه‌ی خروار» در بخش دومِ این نوشتار در اثبات برخی از مصداق‌های انواع سرقت‌های ادبی در کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی***

معاصر ذکر شد، هر ادب‌دوستِ منصف و هر ادب‌شناسِ دود چراغ خورده‌ای را مهموم می‌کند.[۱] با این همه، از یاد نباید برد که صِرفِ همدردیِ سوته‌دلان برای التیام گذاشتن بر زخم ناشی از این قبیل جفاکاری‌ها کفایت نمی‌کند و از این رو مال‌باختگانِ معنوی برای شکایت از سارقان ادبی و اعاده‌ی حقوق تضییع‌شده‌ی خویش می‌توانند به قانون متوسل شوند. از آن‌جا که فرهنگ ما به مالکیت معنوی چندان حساس نیست، چه بسا بسیاری از اهل قلم هم از چند و چون حمایتی که در قوانین رسمی کشور از حق مؤلف به عمل می‌آید به‌طور دقیق آگاه نباشند. اما باید گفت حتی در چارچوب قوانین مدنیِ موجود، برای اشخاصِ حقیقی و حقوقی که به سرقت ادبی یا انتشار کتاب‌ها و نوشته‌های آلوده به سرقت ادبی مبادرت می‌کنند، عقوبت و جزایی سنگین در نظر گرفته شده است.

حمایت از حق مؤلف در ایران در ابتدا به شکلی غیرمستقیم و در موادی از «قانون مجازات عمومی» گنجانده شد که در سال ۱۳۱۰ به تصویب رسید. این قانون فصلی را با عنوان «دسیسه و تقلب در کسب و تجارت» شامل می‌گردید که برخی مواد آن به حق مؤلف مربوط

---

۱. شایان ذکر است که این فقط من نیستم که استدلال می‌کنم مطالب کتاب آقای علوی‌مقدم به ایشان تعلق ندارد. برای آشنایی با یکی دیگر از منابعی که «نویسنده‌ی کتاب» مورد سرقت ادبی قرار داده است، مراجعه کنید به مقاله‌ای با عنوان «یادآوری فروتنانه» که در نشریه‌ی *کتاب ماه ادبیات و فلسفه* شماره‌ی ۳۷، آبان ۱۳۷۹ منتشر گردید. نویسنده‌ی این مقاله (خانم مریم امیری) با دلائل انکارناپذیر ثابت کرده‌اند که آقای علوی‌مقدم بخشی از مطالب کتاب نظریه‌های نقد ادبی معاصر را از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد یکی از دانشجویان دانشگاه مشهد به سرقت برده است. نام این دانشجو آقای مصطفی علی‌پور است که از پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «جستاری در واژگان و ساختار زبان شعر امروز» در تاریخ ۷۴/۴/۱۰ در دانشگاه مشهد دفاع کردند و با درجه‌ی عالی فارغ‌التحصیل شدند.

می‌شد و در آن از جمله آمده بود که «تألیفِ تقلبی، اقتباسِ غیرمجاز، انتشار غیرقانونیِ تألیف و به فروش رسانیدن یا در دسترس فروش گذاردنِ این قبیلِ تألیفات» مستوجب مجازات کیفری خواهد بود (شفیعی‌شکیب، اسفند ۱۳۸۱، ۲۴). ناگفته پیداست که نص این قانون نیاز به تدقیق بسیار داشت و مشکل می‌شد برای تعیین مواردی که حق مؤلف به دلیل سرقت ادبی نقض گردیده است، به صِرفِ این قانون استناد کرد.

متعاقباً در سال ۱۳۳۴، برای نخستین بار در تاریخ قانون‌گذاری در ایران، چند تن از نمایندگان مجلس شورای ملّی طرحی را برای حمایت از حقوق مؤلفان تهیه و ارائه کردند، اما کمیسیون فرهنگیِ مجلس این طرح را نپذیرفت و لذا تلاش این نمایندگان ثمره‌ای نبخشید. سرانجام در سال۱۳۴۶، وزارت فرهنگ و هنر لایحه‌ای را با عنوان «حمایت از مؤلفان، مصنّفان و هنرمندان» تهیه کرد. این لایحه در سال ۱۳۴۷ به مجلس شورای ملّی ارائه شد و در سوم آذر ۱۳۴۸، پس از تصویب در مجلس سنا، به دولت ابلاغ گردید. اثرهای مورد حمایت این قانون، مطابق ماده‌ی ۲، از جمله «کتاب و رساله و جزوه و نمایشنامه و هر نوشته‌ی دیگر علمی و فنی و ادبی و هنری» را شامل می‌شوند (شفیعی‌شکیب، اردیبهشت ۱۳۸۱، ۱۱۷). در این‌جا ذکر مواد ۲۳ و ۲۴ این قانون (از فصل چهارمِ آن با عنوان «تخلفات و مجازات‌ها»)، بی‌مناسبت نمی‌نماید:

> ماده‌ی ۲۳. هر کس تمام یا قسمتی از اثر دیگری را که مورد حمایت این قانون است به نام خود یا به نام پدیدآورنده، بدون اجازه‌ی او و یا عالماً عامداً به نام

شخص دیگری غیر از پدیدآورنده نشر یا پخش یا عرضه کند، به حبس تأدیبی از شش ماه تا سه سال محکوم خواهد شد.

ماده‌ی ۲۴. هر کس بدون اجازه ترجمه‌ی دیگری را به نام خود یا دیگری چاپ و پخش و نشر کند، به حبس تأدیبی از سه ماه تا یک سال محکوم خواهد شد. (۱۲۱)

آئین‌نامه‌ی اجرایی ماده‌ی ۲۱ این قانون در جلسه‌ی مورخ ۱۳۵۰/۱۰/۴ به تصویب هیأت دولت رسید. اما از آن‌جا که در این قانون، حقوق مترجمان چندان ملحوظ نشده بود، لایحه‌ی دیگری با عنوان «قانون ترجمه و تکثیر کتب و نشریات و آثار صوتی» در سال ۱۳۵۱ به مجلس شورای ملّی ارائه و در سال بعد به تصویب رسید.

قوانین مصوب سال ۱۳۴۸ و ۱۳۵۲، مهم‌ترین قوانینی هستند که در حمایت از حقوق مؤلفان و مترجمان پیش از انقلاب به تصویب رسیده بودند. پس از انقلاب، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در سال ۱۳۷۱ در نامه‌ای به رئیس قوه‌ی قضائیه در خصوص معتبر بودن یا نبودنِ این دو قانون استعلام کرد و رئیس قوه‌ی قضائیه در پاسخِ کتبی به وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی هر دو قانون را معتبر و لازم‌الرعایه اعلام کرد. بنابر این، هرگونه سرقت ادبی با استناد به «قانون حمایت از مؤلفان، مصنّفان و هنرمندان» و نیز «قانون ترجمه و تکثیر کتب و نشریات و آثار صوتی» قابل شکایت رسمی و پیگیرد قانونی است.[1]

---

۱. کلیه‌ی اطلاعات ارائه‌شده در خصوص این قوانین، از شفیعی‌شکیب اردیبهشت ۱۳۸۱ و اسفند ۱۳۸۱ اخذ شده است.

سرقت ادبی پیامدهای فرهنگی و اجتماعیِ بسیار وخیم و ناگواری نیز دارد که از آن‌ها نباید غافل بود. رواج این تصور که می‌توان اندیشه‌ی دیگران را به سرقت برد و به نام خود منتشر کرد، انگیزه‌ی پژوهش را در میان دانشجویان و محققان تضعیف می‌کند. چه حاصل از این‌که انسان ماه‌ها و سال‌ها عمر خود را صَرفِ تحقیق و نگارش و ترجمه و گسترش علم و فرهنگ کند و بعد سارقی از راه برسد و ثمره‌ی آن‌همه رنج و تتبع را به یغما ببرد؟ امروزه سرقت ادبی در پایان‌نامه‌های دوره‌ی کارشناسی ارشد و حتی رساله‌های دوره‌ی دکتری به نحو مشهودی بیشتر شده است. دانشجویی که خامه‌ی نگارشِ پایان‌نامه‌ی اصیل یا رساله‌ی بدیع را ندارد، چه بسا با رونوشت‌برداری (به مفهوم انتحال) یا با توسل به سلخ و المام و مسخ و اغاره یا با مکاریِ فزون‌تر (از راه آنچه استاد همایی «شیّادی و دغل‌کاری یا دزدیِ بی برگَه و بی نام و نشان» نام نهاده است)، نوشته‌ای سر هم کند و وصله و پینه‌ی آراء و آثار دیگران را تحقیقی ارزشمند جلوه دهد.

راقم این سطور در پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد و رساله‌های دکتری که در مقام استاد راهنما یا مشاور مسئولیت داشته، بارها شاهد این‌گونه سرقت‌های ادبی بوده است. در پاره‌ای موارد، اطمینان سارقان به کشف‌ناشدنی بودن سرقت‌های‌شان و گستاخیِ حاصل از این اطمینانِ کاذب به حدی بوده است که ایشان استادان راهنما یا مشاور را به چالش می‌طلبند که «اگر می‌توانید، ثابت کنید». در دانشگاه‌های انگلستان برای مقابله با سرقت ادبی مقرر کرده‌اند که دانشجویان تحصیلات تکمیلی هنگام تسلیم کردن تز، شهادت‌نامه‌ای را امضا کنند که دانشجو در آن اظهار می‌کند این تز قبلاً به هیچ دانشگاه دیگری ارائه نگردیده و ضمناً خودِ دانشجو هم در نگارش آن مرتکب سرقت

ادبی نشده است. عین همین شهادت‌نامه بعداً باید به عنوان اولین صفحه از تز صحافی شود. در این شهادت‌نامه همچنین به دانشگاه اختیار داده می‌شود که چنانچه سرقت ادبی پیش از برگزاری جلسه‌ی دفاع از تز یا در آن جلسه محرز شد، نمره‌ی مردود به آن تز داده شود و چنانچه سرقت ادبی پس از فراغت دانشجو از تحصیل احراز گردید، مدرک تحصیلیِ اعطاشده به وی از درجه‌ی اعتبار ساقط خواهد شد. وفور سرقت‌های ادبی از اینترنت و سهولت این کار، باعث گردیده است که از حدود یک سال پیش سایت خاصی برای ردیابی و کشف سرقت ادبی از اینترنت تأسیس شود و دانشگاه‌ها با پرداخت وجه حق اشتراک می‌توانند تزهای دانشجویان را از این حیث سنجش کنند.[۱]

سخن پایانی

فقدان حساسیت درباره‌ی قباحتِ سرقت ادبی، مشوّقِ میان‌مایگی و بیسوادی و تشجیع‌کننده‌ی سارقان ادبی در دانشگاه و فرهنگ است. جای تأسف است که برخی بوروکرات‌های آکادمی با بی‌اعتنایی به سرقت ادبی و صحّه گذاشتن بر تزهایی که خودِ ایشان واقف‌اند شالوده‌شان دزدی از این کتاب یا مقاله و آن سایت اینترنتی است، عملاً به رواج تقلّب و تبهکاری در عرصه‌ی فرهنگ و جامعه میدان می‌دهند. این روند ضدعلمی و ضداخلاقی که صرفاً باعث جلوگیری از رشد فرهنگِ تحقیق در کشور ما است، باید به همّت اهل قلم و به یاری ناشرانِ آگاه و متعهد به ایجاد فرهنگی والا، متوقف شود.[۲] چشم بستن

---

۱. برای کسب اطلاعات بیشتر در این باره، مراجعه کنید به http://www.jiscpas.ac.uk/ .

۲. نمونه‌ای از این ناشران آگاه، مدیر نشر نی است که بعد از چاپ کتابی در زمینه‌ی نسخه‌شناسی و عرضه‌ی آن برای فروش در نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران در اردیبهشت

بر سرقت ادبی و اعطای مدرک تحصیلی به کسانی که چنین تزهایی می‌نویسند، حکم خیانت به فرهنگ و ترویج دزدی را دارد و جز تباهیِ جامعه در این جهان و سیه‌روییِ بوروکرات‌ها در برابر قاضیِ اعظم در آخرت پیامد دیگری نخواهد داشت. به طریق اولی، انتشار و فروش کتاب درسی‌ای که با دستبرد زدن به نوشته‌های دیگران سرهم‌بندی شده است، حکم فروش اموال به سرقت رفته از دیگران را دارد. کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** که مصداق بارز سرقت ادبی است، هم به سبب سرقتی بودن و هم به دلیل اشتباه‌های فاحشی که در سرتاسر آن مشهود هستند، نمی‌تواند کتاب درسی و الگویی برای تدریس در دانشگاه باشد.

مراجع

امیری، مریم. «یادآوری فروتنانه». ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***، ۳۷ (۱۳۷۹): ۵-۵۲.

پاینده، حسین. «مبانی فرمالیسم در نقد ادبی (با نگاهی به قطعه شعری از سهراب سپهری)». ***کیهان فرهنگی***، ۳ (۱۳۶۹): ۳۰-۲۶.

ـــــــ . «تبلور مضمون شعر در شکل آن (نگاهی به شعر "دریا" سروده‌ی شفیعی‌کدکنی)». ***ماهنامه‌ی کلک***، ۱۱ و ۱۲ (۱۳۶۹): ۱۳۴-۱۳۷.

ـــــــ . ***گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی***. تهران: نشر روزنگار،

۱۳۸۵، پس از آگاهی یافتن از سرقت ادبی در کتاب مورد نظر، داوطلبانه و به رغم ضررِ مادی، کلیه‌ی نسخه‌های این کتاب را از بازار جمع‌آوری و معدوم کرد.

.۱۳۸۲

شفیعی‌شکیب، مرتضی. *حمایت از حق مؤلف: قوانین و مقررات ملّی و بین‌المللی*. تهران: خانه‌ی کتاب، اردیبهشت ۱۳۸۱.

-----. *سخنرانی‌ها و مقالات همایش تخصصی بررسی حقوق نشر کتاب در ایران: چالش‌ها و رهیافت‌ها*. تهران: خانه کتاب، اسفند ۱۳۸۱.

عبادیان، محمود. *درآمدی بر سبک و سبک‌شناسی در ادبیات*. تهران: انتشارات جهاد دانشگاه تهران، ۱۳۶۸.

علوی‌مقدم، مهیار. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۷.

فالر، راجر و همکاران. *زبانشناسی و نقد ادبی*. ترجمه‌ی مریم خوزان و حسین پاینده. چاپ اول. تهران: نشر نی، ۱۳۶۹.

همایی، جلال‌الدین. *فنون بلاغت و صناعات ادبی، جلد دوم: صنایع معنوی بدیع و سرقات ادبی*. تهران: انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب ایران، ۱۳۵۴.

نمایه‌ی اشخاص

نمایه‌ی آثار

نمایه‌ی موضوعات